Representation of the Wandering Character in Nuri Bilge Ceylan's 2023 Film *About Dry Grasses*, Emphasizing Place Through Walter Benjamin's Perspectives

Hasti Hosseini Shakib[1], **Saeed Ghassemi**[2]

Received: 05 August 2024, Accepted: 21 October 2024

Abstract

The works of Nuri Bilge Ceylan, a leading figure of the New Wave of Turkish cinema, deserve examination from various aspects due to their artistic and philosophical values, global influences, and standing. Analyzing his narrative world and characters through philosophical approaches, or better yet, linking his cinema with philosophy, aids in a deeper understanding of his work. This is because his mindset and concerns manifest in the characteristics and ways of being of the characters in his films. In Ceylan's works, there are Flâneur characters who, by being situated in the story's setting and expressing their inner thoughts, contribute to advancing the narrative and discovering meaning through the changes that arise from their strolling. While expanding on the modern concept of Flâneurie, Walter Benjamin perceives the Flâneur as an individual with contradictory thoughts who seeks to resolve perceptual discrepancies between the inner and outer worlds by existing between the past and modernity. From his perspective, the Flâneur is positioned on the threshold, reinterpreting the past while passing through it during the process of Flâneurie, yet does not fully belong to modernity or the changed world. This research examines Ceylan's latest work based on this approach, focusing on place as a physical context for the possibility of Flâneurie events and its reciprocal influence on the mind as a non-physical space for thought formation and change creation. Initially, four main components of Benjaminian Flânerie (wandering) —comprising the process of Flânerie, being on the threshold, reinterpreting the past, and contradictory thoughts—are extracted from related concepts. This demonstrates that in the film "About Dry Grasses," the characters are Flâneurs, and Ceylan's narrative world can be understood by analyzing his characters' act of Flânerie (wandering). This research adopts a qualitative approach with a descriptive and analytical method. The data collection method is library-based, utilizing both written and electronic documents.

Keywords: Wanderer, Flânerie, Walter Benjamin, Place, Nouri Bilge Ceylan, Turkish cinema

1. MA student in Cinema, Faculty of Art, Soore University, Tehran, Iran. Email: Hastihshhastihsh@gmail.com.
2. PhD student in Philosophy of Art, Faculty of Arts, Soore University, Tehran, Iran. (Corresponding Author). Email: Saiedghassemi@yahoo.com

بازنمایی شخصیت پرسه‌زن در فیلم سینمایی دربارهٔ علف‌های خشک (۲۰۲۳) اثر نوری بیلگه جیلان با تمرکز بر مکان بر اساس آرای والتر بنیامین

هستی حسینی شکیب [۱]، **سعید قاسمی** [۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۵/۱۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

چکیده

آثار نوری بیلگه جیلان، سردمدار موج نوی سینمای ترکیه، به واسطهٔ ارزش‌های هنری و فلسفی، تأثیرات و جایگاه جهانی، از جنبه‌های گوناگون جای بررسی دارد. آنچه به فهم بهتر او کمک می‌کند، تحلیل جهان داستان و شخصیت‌هایش با استفاده از رویکردهایی فلسفی و به بیان بهتر پیوند زدن سینمای او با فلسفه است؛ چراکه طرز فکر و دغدغه‌هایش در ویژگی‌ها و طرزِ بودنِ شخصیت‌های آثارش نمود پیدا می‌کند. در آثار جیلان شخصیت‌هایی پرسه‌زن وجود دارند که با قرارگرفتن در مکانِ رویداد داستان و از طریق بروز درونیاتشان، به پیشبرد داستان و نیز کشف معنا از طریق تغییراتِ ناشی از پرسه زدن، کمک می‌کنند. والتر بنیامین ضمن بسط مفهومِ مدرنِ پرسه‌زنی، در رویکردی پرسه‌زن را فردی با تفکرات متناقض می‌پندارد که در پی حل مغایرت‌های ادراکی درونی و بیرونی به واسطهٔ قرار گرفتن میان گذشته و مدرنیته است. پرسه‌زن از دیدگاه او در آستانه قرار گرفته و ضمن بازخوانی گذشته، در طی فرایند پرسه، از آن گذر کرده ولی تعلقی کامل به مدرنیته یا جهانی که تغییر کرده نیز ندارد. در این پژوهش آخرین ساختهٔ جیلان بر اساس این رویکرد از بنیامین و نیز با تمرکز بر مکان به عنوان بستری فیزیکی برای امکان وقوع رویداد پرسه‌زنی و تأثیر متقابل آن بر ذهن به عنوان مکانی غیر فیزیکی برای شکل‌گیری فکر و خلق تغییر و نتیجه، بررسی شده است. درواقع ابتدا چهار مؤلفهٔ اصلی پرسه‌زنی بنیامینی که شامل فرایند پرسه‌زنی، در آستانه بودن، بازخوانی گذشته و تفکرات متناقض است، از دلِ توضیح مفاهیم مرتبط بیرون کشیده شده و این‌گونه ثابت شده است که در فیلم *دربارهٔ علف‌های خشک* شخصیت‌ها پرسه‌زن هستند و جهانِ داستان جیلان از طریقِ تحلیلِ پرسه‌زنیِ شخصیت‌هایش قابل درک است. این پژوهش رویکردی کیفی دارد و روش آن توصیفی و تحلیلی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعاتِ این پژوهش کتاب‌خانه‌ای و با استفاده از اسناد مکتوب و الکترونیکی است.

واژگان کلیدی: پرسه‌زن، والتر بنیامین، مکان، نوری بیلگه جیلان، سینمای ترکیه

---

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.
Email: Hastihshhastihsh@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران (نویسنده مسئول).
Email: Saiedghassemi@yahoo.com

مقدمه

سینمای ترکیه به‌واسطهٔ تحولات فراوان در این کشور، تأثیرپذیری و تأثیرگذاری‌های گوناگون، جایگاه جهانی، کمیّت و کیفیت آثار تولیدی و درنهایت به خاطر شباهت‌هایی که با سینمای ایران به واسطهٔ وجود بستر فرهنگیِ مشابه دارد، جذابیت و ظرفیت مناسبی برای تحلیل و پژوهش دارد. فیلم‌های موج نوی سینمای این کشور باعث ایجاد جریانی تازه در فیلم‌سازی مستقل حتی در خارج از ترکیه شد و توجهِ سینماگران مختلف را به‌ویژه به‌واسطهٔ کسب جوایز معتبر جهانی، به خود جلب کرد. آثار نوری بیلگه جیلان[1] به عنوان سردمدار این جریان و شناخته‌شده‌ترین چهرهٔ سینمای ترکیه در عرصهٔ جهانی، همواره جای بررسی از جنبه‌های گوناگون برای کشف و درک بهتر جهانش را دارد؛ به‌ویژه آخرین ساخته‌اش که طبیعتاً کمتر مورد بررسی و پژوهش قرار گرفته است و ازهمین‌رو به عنوان نمونهٔ مورد مطالعهٔ این پژوهش انتخاب شده است.

از طرفی مفهوم پرسه به عنوان مفهومی مهم در جهان مدرن، راه خود را به گفتمان‌های هنری و سینمایی باز کرده است. ازآنجاکه بررسی مفهوم پرسه تنها محدود به شاخه‌های علوم اجتماعی و علوم انسانی نمی‌شود و فیلسوفان و منتقدان مختلفی دربارهٔ آن صحبت کرده‌اند، جا دارد تا به طرق مختلف مثل بررسی پرسه‌زنی در آثار سینمایی به آن پرداخت تا بتوان به درک بهتری از این مفهوم، جایگاه و کارکردش رسید، شناخت عمیق‌تری را از هنرمند، اثر سینمایی و به‌طور مشخص شخصیت‌پردازی فیلم‌ها کسب کرد. والتر بنیامین[2]، نویسنده و فیلسوف آلمانی، ضمن تبیین و بسط تعاریف ارائه‌شده از مفهوم پرسه، به بازخوانیِ آن پرداخته و حتی دنیای مدرن را با مفهوم پرسه‌زنی تعریف می‌کند. ازاین‌رو نظریات او برای تحلیل پرسه‌زنی در فیلم‌هایی سینماییِ مرتبط، مناسب به نظر می‌رسد.

در این پژوهش، پس از مروری بر پیشینه، ابتدا تعریفی از مفهوم پرسه ارائه می‌شود و سپس حضور پرسه‌زن[3] در سینما و پرسه‌زن بنیامینی و چهار مؤلفهٔ اصلی آن مورد بحث و بررسی قرار می‌گیرد. در ادامه سینمای نوری بیلگه جیلان و بستر و امکاناتش برای وقوع پرسه‌زنی مورد بررسی قرار می‌گیرد و درنهایت با تمرکز بر مکان –ضمن توضیح این‌که مکان مذکور در این پژوهش دقیقاً چه چیزی قلمداد می‌شود– آخرین ساختهٔ جیلان یعنی فیلم سینمایی *دربارهٔ علف‌های خشک*[4] مورد تحلیل قرار می‌گیرد و با استناد بر مؤلفه‌های مذکور، ثابت می‌شود که شخصیت‌های فیلم پرسه‌زن بوده و اساساً جهان داستان از طریق بررسی پرسه‌زنی شخصیت‌هایش تحلیل می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

پایان‌نامه‌ها

۱. بهرامی، بهداد (۱۳۹۸). بررسی پرسه‌زنی در فیلم‌های ایرانی از ابتدای دهه ۷۰ خورشیدی تا نیمه دهه ۹۰ بر مبنای آرای والتر بنیامین. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: رامتین شهبازی. دانشگاه سوره. دانشکده هنر.

این پایان‌نامه بحث خود را از توصیفات بودلر از مفهوم پرسه‌زن آغاز می‌کند و به بازخوانی پرسه‌زنی در نوشته‌های بنیامین می‌پردازد. سپس توصیفی از وضعیت جامعه و سینمای ایران در ارتباط با شهر و مدرنیته ارائه می‌دهد و نحوهٔ حضور شخصیت پرسه‌زن بنیامینی را در آثار سینمایی انتخاب شده تبیین می‌کند و درنهایت نتیجه می‌گیرد که این جنس پرسه‌زنی تفاوت‌هایی ریشه‌ای با پرسه‌زنی بنیامینی دارد.

۲. کارگر انگنه، یوسف (۱۳۹۶). شخصیت‌پردازی در خوانش سینمایی نوری بیلگه جیلان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: محمدعلی صفورا. دانشگاه تربیت مدرس. دانشکده هنر.

پژوهش‌گر در این پایان‌نامه اذعان دارد که دربارهٔ شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی و چگونگی بازنمایی و خوانش آن در فیلم‌های داستانی معاصر اروپایی و به‌طورکلی فیلم‌های هنری و غیر هالیوودی مطالعات جامعی انجام نشده است. در این پایان‌نامه ابتدا تعریف واحدی از شخصیت‌پردازی و ارتباطش با روایت ارائه می‌شود و شخصیت‌های آثار جیلان به‌واسطهٔ شناخت کامل او از جامعه و افرادش، با استفاده از نظریهٔ سطوح هشت‌گانه برانیگان، مورد بررسی قرار می‌گیرند.

۳. غنیون، کورش (۱۳۹۵). مرگ آرام، سینمای نوی ترکیه با تأکید بر نوری بیلگه جیلان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: محمدباقر قهرمانی. دانشگاه تهران. پردیس هنرهای زیبا.

در این پایان‌نامه ابتدا اوج و فرود سینمای ترکیه از دههٔ ۶۰ تا اواسط دههٔ ۹۰ و سپس سینمای نوی ترکیه و علل موفقیت اقتصادی و هنری آن مورد بررسی قرار می‌گیرد و

درنهایت با تکیه بر نظریات آسومان سونر، مضامین آثار جیلان به‌عنوان معتبرترین کارگردان سینمای نوی هنری ترکیه مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۴. نعمت‌اللهی، جواد (۱۴۰۰). بازنمایی شخصیت‌های پرسه‌زن در فضاهای کلان‌شهری در سینمای نوگرای دهه چهل و پنجاه ایران. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: علیرضا صیاد. دانشگاه هنر. دانشکده سینما و تئاتر.

در این پایان‌نامه نیز به مفهوم پرسه و پرسه‌زنی در زندگی مدرن از منظر فیلسوفانی چون بودلر و بنیامین اشاره می‌شود. پژوهش‌گر معتقد است که سینما رسانه‌ای محصول دوران مدرن و بستری برای مطالعهٔ پدیده‌های مدرنیستی است و جا دارد تا مفهومی چون پرسه‌زنی در آن بررسی شود. به همین منظور ابتدا مبانی مدرنیسم و زیست مدرن، سپس مفهوم پرسه و شخصیت پرسه‌زن و درنهایت بازنمودِ آن در سینما نوگرای دههٔ چهل و پنجاه ایران مورد بررسی قرار می‌گیرد.

۵. الماسی‌زند، علی (۱۳۹۹). نسبت هنر و ایدئولوژی در نظر والتر بنیامین. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. استاد راهنما: امیر نصری. دانشگاه علامه طباطبایی. دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی.

در این پایان‌نامه به عبارات و مفاهیم ضدونقیضی که بنیامین در باب مناسبت هنر و ایدئولوژی مطرح کرده است، پرداخته می‌شود. ابتدا تعاریف مختلف ایدئولوژی و تعریف خاص بنیامین از آن و سپس مفاهیم ضد ایدئولوژی در آثار بنیامین مطرح می‌شود.

مقالات

۱. بهرامی، بهداد؛ شهبازی، رامتین (۱۴۰۰). مطالعهٔ پرسه‌زنی والتر بنیامین در فیلم‌های بلند داستانی ایرانی از ابتدای دهه هفتاد تا نیمه دهه نود خورشیدی. نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی. شماره ۲۶. صفحه ۳۷-۵۳.

این مقاله بحثش را از توصیفات بودلر و بازخوانی بنیامین از مفهوم پرسه آغاز می‌کند و به خوانش‌های جدیدی از مفهوم پرسه‌زن در نوشتارهای آکادمیک می‌پردازد. در ادامه به پرسه‌زنی بنیامینی و جنس متفاوت آن در آثار سینمایی ایران و در بازهٔ زمانی مذکور اشاره می‌شود و درنهایت پرسه‌زنی فیلم شب‌های روشن به عنوان نمونهٔ موردی بررسی می‌شود.

۲. محمدی، جمال؛ جهانگیری، امید؛ پاکدامن، یوسف (۱۳۹۴). تجربه پرسه‌زنی و باز شکل‌دهی فضاهای همگانی شهری. فصلنامه علوم اجتماعی. دوره ۲۲، شماره ۷۰. صفحه ۲۷۹-۳۱۲.

در این پژوهش مقولهٔ پرسه‌زنی در زندگی روزمرهٔ فرد ایرانی مورد بحث قرار گرفته است که به‌واسطهٔ پیوند ناموزون عناصر سنتی و مدرن در زندگی ایرانی دچار چالش شده است. پژوهش‌گر معانی مختلفی برای پرسه‌زنی در نظر می‌گیرد و بر اساس آرای زیمل، بنیامین و دوسرتو دربارهٔ فضاهای همگانی شهری، به بررسی آن در شهر سنندج می‌پردازد.

۳. قهرمانی محمدباقر؛ پیراوی‌ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد؛ صیاد، علیرضا (۱۳۹۵). بازتجسد پرسه‌زن شهر مدرن در پیکر تماشاگر فیلم. نشریه هنرهای زیبا: معماری و شهرسازی. دوره ۲۱، شماره ۱. صفحه ۱۷-۲۸.

در این مقاله تماشاگر سینما به مثابه شخصیت پرسه‌زنی خیالی در نظر گرفته می‌شود که در حال گذار در فضاها و زمان‌های فیلمی است. درواقع پژوهش‌گر معتقد است پرسه‌زن که جذب فضاهای بصری شهر و در پی غوطه‌ور کردن خود در آن است، از تصاویر شهری مانند دوربین سینما فیلم می‌گیرد.

۴. کریمی، پریا؛ مختاباد امرئی، مصطفی؛ شاهچراغی، آزاده (۱۴۰۰). موقعیت زیبایی‌شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی بر اساس نظریات والتر بنیامین. نشریه مطالعات هنر اسلامی. دوره ۱۸، شماره ۴۴. صفحه ۳۹۱-۴۰۷.

پژوهش‌گر در این مقاله مطرح می‌کند که شهر و سینما به‌عنوان دو محصول مدرنیته وجوه اشتراکی دارند؛ مثلاً ایجاد شخصیت پرسه‌زن در شهر از خصوصیات مدرنیته است. از طرفی تماشاگر سینما نیز به مثابه پرسه‌زنی در دنیای فیلم است. در این مقاله به بررسی مقوله زیبایی‌شناختی فضاهای سینمایی بر اساس نظریات مدرن پرداخته می‌شود که به درک این هنر و کاربردهایش کمک می‌کند.

۵. صیاد، علیرضا (۱۴۰۰). خوانش متن به مثابه پرسه‌زنی در میان منظرهای شهری. مجله منظر. دوره ۱۳، شماره ۵۷. صفحه ۵۲-۶۳.

در این پژوهش به شهر مدرن به عنوان مضمون مرکزی آثار بنیامین و مشخصاً نحوهٔ تأثیر کیفیات آن بر شیوهٔ اندیشیدن و روش نگارش بنیامین پرداخته می‌شود. پژوهش‌گر با تمرکز بر دو اثر خیابان یک‌طرفه و پروژهٔ پاساژها، مشخصه‌های این شیوهٔ نگارش را بررسی می‌کند و درنهایت به خوانش متون به مثابه پرسه‌زنی در مناظر شهری می‌پردازد.

پرسه

فلانور، واژه‌ای فرانسوی با ریشه‌ای اسکاندیناویایی به معنی آزاد گشتن و بی‌هدف در جایی حرکت کردن است که به عقیدهٔ مراد فرهادپور معادل دقیقی در زبان فارسی ندارد و معنای حقیقی آن تنها در متن یک منظومهٔ تاریخی و فرهنگی مشخص می‌شود که متشکل از مکان‌هایی چون پیاده‌روها، ویترین‌ها و البته جمعیت است (بنیامین، ۱۳۹۴: ۳۹). درواقع تبیین این مفهوم مشکل و تعاریف ارائه‌شده از آن نیز گاهی متناقض‌اند. عبارت پرسه‌زن در مطالعات امروز شاید بهترین معادل برای این کلمه به شرط وجود توضیحات تفهیم کننده باشد.

مفهوم پرسه به معنای قدم زنی، برای اولین بار به عنوان فرمی اجتماعی در قرن نوزدهم و در کشور فرانسه و شهر پاریس -که دچار تحولات ساختاری شده بود و به سمت نوگرایی[۵] می‌رفت- مطرح شد و سپس جای خود را در مطالعات زندگی مدرن شهری و گفتمان انتقادی باز کرد. پرسه‌زن، شخصیت داستانیِ قرن نوزدهمی بود که لحظه‌ای حیاتی از اوج‌گیری اقتصادِ شهریِ کاپیتالیست، مدرن و مصرف‌گرا را تجسم می‌بخشید. اهمیت این شخصیت در توجهاتی است که دو نویسنده بر مفهوم پرسه‌زن معطوف کرده‌اند: شارل بودلر، شاعر و منتقد پاریسی در اواسط قرن نوزدهم و والتر بنیامین مترجم و مفسر آثار بودلر و تشریح‌کنندهٔ ظهور کاپیتالیسم مصرف‌گرا در میانهٔ قرن بیستم (Latham, 2009: 189). از دههٔ ۹۰ به بعد، خوانش جدیدی از مفهوم پرسه وارد نوشتارهای آکادمیک شد و همراه موضوعات و مفاهیمی دیگر تعریف و به‌روز شد و از اروپا فراتر رفت. این مفهوم را شارل بودلر[۶] برای اولین بار در ادبیات به کار برد. از نظر او قلمروی زیبایی‌شناسی می‌تواند بازتابی از اموری زودگذر و تصادفی نیز باشد (Baudelaire, 1964: 13). درواقع او معتقد است پرسه‌زن مشاهده‌گری کاشف است که به گردشی از جنس امور مذکور می‌پردازد و محیط پیرامونش (اغلب شهر) را مشاهده می‌کند و به آن معنا می‌دهد یا تلاشی برای معنا دادن به آن انجام می‌دهد. پرسه‌زن ولگرد یا کاملاً بی‌هدف نیست بلکه به جهت شناخت زندگی‌ای که مدرن شده و فرصتی برای مشاهدهٔ دقیق آن وجود ندارد، گشتی را آغاز کرده و از طریق مشاهده‌گری به کشفیاتی می‌رسد و شخصاً تجربه‌ای جدید به دست می‌آورد. درنتیجه پرسه‌زنی می‌تواند نوعی تفکر فلسفی و حتی سبکی از زندگی باشد (بهرامی، ۱۳۹۸: ۱-۷)

پرسه‌زنی از دیدگاه والتر بنیامین، پرسه‌زنی در سینما

والتر بنیامین، فیلسوف قرن بیستمی، با بازخوانی اشعار بودلر مفهوم پرسه را مجدداً مطرح کرد و حتی در قلب آثار خودش جای داد (بهرامی، ۱۳۹۸: ۱). او در تعریف جدیدش معتقد بود پرسه‌زن همچون کارآگاهی است که میان جمعیت می‌رود و به دنبال سرنخ می‌گردد و تماماً منفعل نیست اما درنهایت به پوچی می‌رسد (Benjamin, 1989: 463-464). او پرسه‌زن را جامعه‌شناسی منتقد (هرچند کالا شده و تهی) می‌داند که ضمن نمایش وجهی از شکل متناقض کالا به‌صورت زنده، بی‌هدف و بی‌رمق پرسه می‌زند اما درعین‌حال به طرز مخفیانه‌ای هشیار است (ایگلتون، ۱۴۰۱: ۳۶). لازم‌به‌ذکر است که عناصری چون برخوردهای تصادفی به‌واسطهٔ حرکت در شهر، تجارب ازهم‌گسیخته، ازخودبیگانگی به دلیل کالایی شدن ارتباطات و... که بنیامین مطرح می‌کند، در نوشته‌های گئورگ زیمل[۷] نیز وجود دارد که درنهایت توسط والتر بنیامین به شکلی دقیق‌تر تبیین و مبسوط شد (منل، ۱۳۹۵: ۹۶).

مفهوم پرسه به‌مرورزمان جای خود را میان تحلیل‌های میان‌رشته‌ای و همچنین گفتمان‌های سینمایی باز کرد. البته جنس پرسه در آثار سینمایی و تفاوت‌ها و شباهت‌های شخصیت پرسه‌زن این آثار با پرسه‌زن بنیامینی با توجه به تفکرات مؤلف فیلم، شرایط تولید آثار، ممیزی‌ها، جریانات سینمایی و سمت‌وسوی فیلم‌ها و... و حضور تصویری این مفهوم با توجه به پژوهش‌های صورت گرفته، قابل بحث است. بنیامین همچنین معتقد است که ویژگی سینما تنها در این‌که انسان چگونه خود را در برابر دوربین به نمایش می‌گذارد نهفته نیست و باید آن را در روشی پیدا کرد که انسان به کمک دوربین محیط اطرافش را معرفی کرده و نمایش می‌دهد (بنیامین، ۱۴۰۱: ۱۴۸). درواقع او بار دیگر به مکان و تأثیرات متقابل مکان بر شخصیت تأکید می‌کند. پرسه‌زنی نیز چنین امکانی را فراهم می‌آورد.

پرسه‌زنی در مکان رخداد فیلم و در هیبت شخصیت‌های فیلم قابل بررسی می‌باشد. بنیامین که دغدغهٔ فرد مدرن در جهان مدرن را دارد، اساساً دنیای مدرن را با مفهوم پرسه‌زنی تعریف می‌کند و معتقد است پرسه‌زن بهترین درک را از ماهیّت مدرنیته دارد (بهرامی، ۱۳۹۸: ۵). به نظر می‌رسد او بهترین راه کشف و شهودِ این جهان را پیوند فردِ در حالِ گذرانِ زندگی با شهر می‌داند. از طرفی پیدایش

سینما و نمایش اولین آثار سینمایی در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیست، مقارن با تکوین و گسترش شهر مدرن است؛ وضعیتی که گویی جسم شهر به‌کل دگرگون شده و به دنبال آن رفتارهای جدید شهری شکل می‌گیرد (بهرامی، ۱۳۹۸: ۵). درواقع سینما از نخستین روزها خودش را در نسبت با شهر یا مکان تعریف می‌کند. نکتهٔ مهم دیگر امکانات جدیدی است که سینما در ادراک تازه از شهر و زندگی شهری و به‌واسطهٔ آن فضا و زمان (به عنوان دو مفهوم مهم در تغییرات حاصل از مدرنیته) فراهم می‌آورد و کالبد مکان‌ها و شکل ارتباطات را دستخوش تغییر می‌کند (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۴). چنین تغییری همسو با پرسه‌زنی و ویژگی‌هایش و نیز نظرات بنیامین است. همچنین تعریف جدید و متفاوتی از فرد، روزمره و گذران زندگی شهری ارائه می‌شود که جای تحلیل دارد. می‌توان گفت که پیوند میان شهر و سینما به شکل دیرینه‌اش که تأکید بر مکان دارد، اکنون کمی متفاوت شده است. به هر جهت سینما همواره در کلی‌ترین تعریفش نوعی بازنمایی واقعیت (عینیت جهان مادی و زندگی عادی) و تخیّل (زندگی دراماتیک) است. گفته می‌شود که معماری و معماری شهری، کالبد و تن شهر برای حلول هر دو زندگی است و سینما بستری بدیع برای بازخوانی رابطه کالبد و روان شهر مدرن است (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۹). درنتیجه می‌توان گفت که پرسه‌زنی در شکل سینمایی خود و با ویژگی‌ها و مؤلفه‌هایی که دارد به‌واسطهٔ وقوعش در مکان‌های گوناگون، همواره راهی برای تحلیل و بررسی اثر سینمایی و شناخت بهتر سینمای مؤلفش باز می‌کند. همچنین ازآنجاکه فیلم‌های هر دوره بازتابی از روح حاکم بر آن دوره است، می‌توان گفت که فیلم‌های سینمایی ابتدایی، به منابعی مهم دربارهٔ سیما و کالبد کلان‌شهرهای قرن نوزدهی و اوایل قرن بیستم میلادی تبدیل شده و شهر در سینما و سینما در شهر تعریف می‌شود (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳). درواقع باز هم می‌توان به رابطهٔ بررسی پرسه‌زنی در فیلم و شناخت آن با اهمیت و اساساً امکانی برای تحلیل فیلم و بستر آن و دانشی که با خود می‌آورَد، اشاره کرد. به بیان بهتر، این رابطهٔ متقابلِ شناختی از طریق پرسه‌زنی به‌خوبی برقرار می‌شود. همان‌طورکه بهداد بهرامی در پایان‌نامه‌اش اشاره می‌کند، به نظر می‌رسد مقولهٔ پرسه‌زنی در سینما، فرصتی به شهر می‌دهد تا در فیلم و به‌طور مشخص در زندگی شخصیت‌های فیلم نقشی ایفا کند؛ یعنی شخصیت سینمایی از مکان تأثیر گرفته، بر آن تأثیر می‌گذارد و درنهایت این مکان به‌واسطهٔ فرصتی که فرایند پرسه‌زنی در اختیارش قرار می‌دهد، در زندگی شخصیت فیلم نقش ایفا می‌کند؛ همان‌طورکه نمونه‌هایی از چنین وضعیتی را در فیلم‌هایی چون *کندو* و *زیر پوست شب* به کارگردانی فریدون گله به‌واسطهٔ پرسه‌زنی شخصیت‌های اصلی‌اش در مکان رخدادهای فیلم می‌بینیم. پرسه‌زن علاقه به رخدادهای زودگذر و ناپایدار شهری دارد. او به چیز پایداری دل‌بسته نیست و تنها مکان است که برایش مهم تلقی می‌شود. بنیامین دنیای مدرن را با مفهوم پرسه‌زنی معرفی می‌کند؛ در نگاه بنیامین پرسه‌زنی مولود زندگی مدرن است (بهرامی، ۱۳۹۸: ۵-۶). درنتیجه می‌توان گفت که در اصل مکان برای پرسه‌زن بنیامینی نیز اهمیت دارد.

مارشال برمن[۸] در کتاب *تجربهٔ مدرنیته* از نوشته‌های بنیامین دربارهٔ پاریس می‌گوید. او درمی‌یابد که نوشته‌های والتر بنیامین نشانگر نمایشی خیره‌کننده از کشمکش و تقابل است؛ ذوق حسی او را به شکل مقاومت‌ناپذیری به‌سوی ظواهر و تجملات جهان مدرن می‌کشاند و در مقابل، وجدان مارکسیستی‌اش او را از وسوسهٔ این جهان پرزرق‌وبرقِ تهی و ستمگر، بیرون می‌کشد. درنهایت هر چه او عزم ایدئولوژیکش را جزم می‌کند که این وسوسه را کنار بگذارد، موفق نمی‌شود. این تناقضات درونیِ اوست که به نظر برمن سرچشمهٔ جذابیت آثار و آرایَش است. او معتقد است که تفسیر بنیامین متکی بر نوسان‌های آنی میان ادغام نفس مدرن در شهر مدرن و بیگانگیِ تام این دو است (برمن، ۱۹۸۲: ۱۷۶-۱۷۷). این وضعیتِ به‌گونه‌ای شرح حال دنیای مدرن و افرادش نیز هست و قابل تعمیم به شخصیت‌های آثار سینمایی می‌باشد. درواقع پرسه‌زنی از همین طریق وضعیت مذکور را توضیح می‌دهد. نکتهٔ حائز اهمیت آن است که باید تجانس یا عدم تجانس محیطِ زیستهٔ بنیامین -و محیطی که دربارهٔ آن می‌نویسد- را هنگام بررسی محیطی دیگر که ممکن است حتی فضای شهری نباشد، در نظر گرفت.

بنیامین پس از بررسی پاریس قرن نوزدهم، بار دیگر به مفهوم پرسه برمی‌گردد. مطابق دیدگاه جیمی فیشر[۹] ، وقتی بنیامین کتاب *پیاده‌روی در شهرِ* فرانتس هسل را نقد کرد، مجدداً به شمایل پرسه‌زن در دههٔ ۱۹۲۰ رجوع کرد (برودرسن، ۱۳۹۰: ۱۰۰-۱۰۱). پس می‌توان گفت که

بنیامین دو رویکرد در مورد پرسه‌زنی و شخصیت پرسه‌زن دارد. در رویکرد اول (قرن نوزدهم) پرسه‌زن فردی عاطل و باطل بود که بی‌هدف در شهر پرسه می‌زد و به دنبال مفرّی در دل جمعیت می‌گشت (Benjamin, 1999a: 21). اما در رویکرد دوم (دههٔ ۱۹۲۰) پرسه‌زن جایگاه متفاوتی دارد. جمعیت از نظر بنیامین پرده‌ای است که از طریق آن شهرِ آشنا برای پرسه‌زن او را در هیئت تصویری به‌هم‌ریخته و وهم‌گون (صحنه خیالات)[10] فرامی‌خواند. درواقع این دیدگاه می‌تواند از طریق ارجاع به فانتزی‌های سینمایی و تنوع شهر معنا یابد. چیزی که باربارا مِنِل[11] در کتاب *شهرها و سینما* نیز به آن اشاره می‌کند (منل، ۱۳۹۵: ۴۸). بنیامین ویژگی سینمایی کلان‌شهر را بازشناسی کرد. نوشتار او با تأثیرپذیری از سینما شبیه مونتاژ و کنار هم نشاندن فضاهای درونی و بیرونی است؛ او فضای شهر را گاه به هیئت یک منظره یا اتاق توصیف می‌کند (Benjamin, 1999b: 10).

بنیامین در مقالهٔ *بازگشت پرسه‌زن* به احیای مجدد ایدهٔ پرسه‌زن در برلین دههٔ ۱۹۲۰ می‌پردازد. او در ابتدا نوشته‌های دربارهٔ شهر را به دو دسته تقسیم می‌کند: آنچه توسط بومیان آن منطقه نوشته شده و آنچه توسط افراد دیگر تحلیل یا جمع‌آوری شده است (Benjamin, 1999b: 1). او به این نتیجه می‌رسد که پرسه‌زن قادر به بازخوانی گذشته است؛ چراکه توان بازشناسی گذشته را از منظر مدرنیته داراست. پرسه‌زن در مقطعی از مدرنیته زاده شده اما به‌تمامی به مدرنیته تعلق ندارد. او در آستانه قرار گرفته است؛ جایی میان رخدادی که پایان نیافته و رخدادی که هنوز اتفاق نیفتاده یا پرسه‌زن در آن دخیل نشده است. این آستانه می‌تواند آستانهٔ کلان‌شهر یا آستانهٔ بدل شدن به عضوی از طبقهٔ متوسط باشد اما پرسه‌زن هنوز توانایی آن (غرق شدن در مدرنیته) را ندارد (منل، ۱۳۹۵: ۴۸). سوزان باک‌مُرس[12] نیز به مقطع یوتوپیایی پرسه‌زن اشاره می‌کند و معتقد است که این مقطع ناپایدار و گذراست چراکه شرایط مطلوب برای پرسه‌زنی آن زمانی که بنیامین درباره‌اش می‌نوشت، خیلی وقت بود که دیگر وجود نداشت (منل، ۱۳۹۵: ۴۸). به تفکرات متناقض بنیامین که پیش‌ازاین به آن اشاره شد، می‌توان مسئلهٔ تبیین فانتاسماگوریای کلان‌شهر مدرن در کنار ترجیح او به شکلی از حرکت که متعلق به دوره‌ای سپری شده بود را افزود (Fisher, 2005: 461-480). بنیامین گویی به‌نوعی در پی حل‌وفصل مغایرت‌های ادراکی میان درون و برون و یا بهتر، مدرنیته و گذشته است (منل، ۱۳۹۵: ۴۹).

به نظر می‌رسد رویکرد دوم بنیامین به‌واسطهٔ تعاریف جدیدتر و مفصل‌ترش برای بررسی شخصیت‌های فیلم‌های سینمایی مناسب‌تر باشد. همان‌طورکه اشاره شد، می‌توان پرسه‌زنی را نوعی تفکر فلسفی و حتی سبکی از زندگی دانست. درواقع آنچه شخصیت پرسه‌زن در طی فرایند پرسه‌زنی در یک مکان مشخص تجربه می‌کند، تأثیری ذهنی روی او می‌گذارد. این ذهنیتِ جدیدِ ایجادشده در فرد می‌تواند تصمیم‌ها و رفتارهای بعدیِ او را توجیه کرده و در درازمدت شخصیت او را شکل دهد. ازاین‌رو، مکانِ رخدادِ فرایند پرسه حائز اهمیت است. والتر بنیامین اغلب به شهر به عنوان مکانِ پرسه‌زنی پرداخته است و ذهنیت شخصیت پرسه‌زن شهری را توصیف می‌کند. اگر پرسه‌زنی به عنوان فرآیندی ذهنی در نظر گرفته شود که درنهایت به شکل رفتار انسانی افراد درآمده است، می‌توان مکان و حضور فیزیکیِ پرسه‌زن در آن را به فضاهای مختلف تعمیم داد. به این منظور باید ضمن بررسی مکان‌ها، امکان و نحوهٔ وقوع پرسه‌زنی را در آن‌ها توضیح داد و نحوهٔ ارتباط پرسه‌زن با مکان یا به بیان بهتر تأثیرگذاری و تأثیرپذیری‌های شخصیت‌ها را تحلیل کرد.

مؤلفه‌های پرسه‌زنیِ بنیامینی

با توجه به آنچه دربارهٔ مفهوم پرسه، پرسه‌زن بنیامینی و پرسه‌زنی سینمایی توضیح داده شد و تعاریف مربوط به آن بسط داده شد، لازم است تا به‌طور مشخص مؤلفه‌های پرسه‌زنی مدنظر والتر بنیامین را با استناد به توضیحات مذکور به شکل موردی استخراج کرد تا از این طریق آسان‌تر بتوان تک‌تک این مؤلفه‌ها را در شخصیت‌های آثار سینمایی پیدا کرد و از طریق آن به تحلیل مورد نظر این پژوهش پرداخت. این مؤلفه‌ها در عین شباهت و پیوستگی با یکدیگر، تفاوت‌هایی به‌واسطهٔ فرم و زمان دارند. می‌توان این مؤلفه‌ها را در چهار مورد برشمرد:

۱. **فرآیند پرسه‌زنی:** همان‌طورکه از ابتدای متن مطرح شد، فرآیندِ پرسه‌زنی به شکل عام خود شبیه نوعی گردش و ول‌گردیِ بی‌هدف است اما طبق آنچه دربارهٔ رویکرد دوم والتر بنیامین گفته و از آن نتیجه‌گیری شد، پرسه‌زنی می‌تواند فرآیندی ذهنی در نظر گرفته شود که به شکل رفتار انسانی درآمده و در هیبت شخصیت اثر سینمایی و از طریق کنش‌ها، نگاه‌ها و دیگر تمهیدات روایی و نیز سینمایی به مخاطب شناسانده می‌شود. در چنین فرآیندی برخوردهای

گذرا و تصادفی که از عناصر پرسه‌زنی بنیامینی است در مکان رخدادهای فیلم و همچنین در ادامه در ذهن شخصیت شکل می‌گیرد. درواقع فرایند کلی پرسه‌زنی، برون و درون شخصیت را در بستر رویدادهای فیلم آشکار می‌کند و به نتیجهٔ حاصل از تأثیر پرسه بر مکان و ذهن و نیز تأثیر مکان بر پرسه و ذهن منجر می‌شود. این نگاه به پرسه‌زنی می‌تواند به خوانش بهتر شخصیت و اثر سینمایی کمک کند.

۲. **در آستانه بودن:** قرار گرفتن در آستانه یا به بیانی واضح‌تر حضور درجایی میان دو وضعیت یا رخداد، از دیگر ویژگی‌های خاص پرسه‌زن بنیامینی در رویکرد دوم است که به آن اشاره شد. پرسه‌زن که با نوعی شکاف مواجه شده است، نمی‌تواند جای خود را پیدا کند و به همین دلیل گاه مستأصل و منفعل و گاه پافشار روی وضعیتی خاص به واسطهٔ پنهان کردن عدم اطمینانش ظاهر می‌شود. می‌توان نتیجه گرفت همان‌طورکه پرسه‌زن بنیامینی در مقطعی از مدرنیته زاده شده اما به‌تمامی به مدرنیته تعلق ندارد، او می‌تواند محصول هر مواجهه و دوران یا متأثر از هر وضعیتی باشد اما به آن تعلق کامل نداشته باشد. پرسه‌زن گاه ریشه در جایی یا اعتقادی به چیزی دارد اما می‌تواند تماماً خلاف آن را زندگی و باور کند؛ درعین‌حال که کماکان نمی‌تواند خودش را در آن غرق کند و تسلیمش شود.

۳. **بازخوانی گذشته:** طبق بحث‌های مطرح‌شده، پرسه‌زن از نظر والتر بنیامین به‌واسطهٔ این‌که توانایی بازشناسی گذشته را از منظر مدرنیته دارد، قادر است آن را بازخوانی کند. به عنوان مثال پرسه‌زن در مقطعی مشخص با مکانی مواجه شده و ویژگی‌های آن را در ذهنش ثبت می‌کند یا آن کیفیات را به‌واسطهٔ تجربه‌ای غیر مستقیم یا حتی از طریق یادآوری خاطرات، تجربه و در ذهن ذخیره می‌کند. هنگامی‌که او پس از گذشت زمانی قابل توجه به آن مکان رجوع می‌کند، با تغییراتی به‌واسطهٔ تغییر شکل مکان و تغییر نوع درکش از آن مواجه می‌شود. در چنین وضعیتی پرسه‌زن احساسی آشنا-ناآشنا و نوعی غریبگی را تجربه می‌کند. این غریبگی می‌تواند به واسطهٔ تغییر پرسه‌زن یا شگفتیِ ناشی از آگاهیِ از تغییر باشد و یا در رابطه با دیگران و جمعیتی که بنیامین به آن اشاره می‌کند و یا حتی صرفاً محیط جدید باشد. پرسه‌زن این گذشتهٔ تغییر کرده را به طرق مختلف بازشناسی و سپس بازخوانی می‌کند.

۴. **تفکرات متناقض:** طبق آنچه از ابتدای بحث پرسه‌زنی به آن اشاره شد، تبیین مفهوم پرسه در ذات مشکل و به واسطهٔ همین وضعیت، گاهی در تعاریف ارائه‌شده از آن نیز تناقض وجود دارد. علاوه بر این، به‌طورکلی ویژگیِ متناقض بودن طبق آنچه برمن دربارهٔ بنیامین می‌گوید -که مفصل به اشاره شد- از خصوصیات اصلی بنیامین و آثار اوست. جنبه‌های متناقض شخصیت بنیامین که به واسطهٔ ظهور در آثار و آرایش به شکل نظر و تفکر بروز پیدا کرده است، قابل تعمیم به مفاهیم و ایده‌های مطرح‌شده توسط او می‌باشد؛ همان‌طورکه پرسه‌زن بنیامینی به‌واسطهٔ داشتن جنبه‌هایی متناقض در شخصیت (همچون سه مؤلفهٔ متناقضی که برشمرده شد)، تفکر و درنتیجه رفتاری متناقض دارد که گاه برای خودش نیز ناشناخته است. این تناقض در بطن شخصیت منجر به‌نوعی کشمکش و تقابل درونی و حتی بیرونی می‌شود و همان‌طورکه ذکر شد به تلاشی برای حلِّ مغایرت‌های درونی و بیرونی یا درک وضعیتی که پرسه‌زن آنچه مربوط به دوره‌ای سپری شده است را می‌خواهد، می‌انجامد.

نوری بیلگه جیلان و سینمای ترکیه

سینمای ترکیه در اواخر دههٔ ۱۹۸۰ وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد. توضیح این وضعیت که بستر سینمای متأخر ترکیه و آثار جیلان را نیز شامل می‌شود از آنجا اهمیت دارد که امکان بروز مفاهیمی فلسفی مثل پرسه‌زنی بدون این دگرگونی ممکن نبود. به گفتهٔ مومین باریش[۱۳] در مقدمهٔ کتاب *موج نوی سینمای ترکیه*، صنعت سینمای عامه‌پسند داخلی ترکیه (موسوم به یشیل‌چام[۱۴]) در دههٔ ۱۹۸۰ به دلایل گوناگونی رو به افول می‌رفت (Barış, 2018: 8). رونق گرفتن نوارهای ویدیویی و راه افتادن شبکه‌های خصوصی باعث کاهش مخاطبان سینما و تولیدات سینمایی شد و روندِ ستاره سازی و به شکل حرفه‌ای صنعتی شدن، در سینمای ترکیه ادامه پیدا نکرد. به‌طورکلی در این دهه ترکیه به دنبال چاره‌ای برای رهایی از بحران می‌گشت. رواج فیلم‌های اروتیک، واردات فیلم‌های خارجی پرطرفدار و به‌طورکلی تجاری شدن سینما از عوامل مهم افت و رکود در سینمای ترکیه بود (کارگر، ۱۳۹۶: ۱۰۹). همان‌طورکه یوسف کارگر در پایان‌نامه‌اش به آن اشاره می‌کند. از طرفی ترکیه که در آن زمان با مشکلات سیاسی و رکود شدید اقتصادی روبه‌رو شده بود، تلاش‌هایی برای جذب سرمایه از طریق جذب توریست و رونق دادن به صنعت هتلداری را آغاز کرد و مفاهیمی چون مراکز خرید و گردشگری[۱۵] در کنار ایجاد رشته‌هایی جدید چون هتلداری

در دانشگاه‌های ترکیه، مطرح شد. به‌مرورزمان ارتباط با اروپا و درنتیجه تأثیرپذیری ترکیه از فرهنگ اروپایی بیش‌تر شد. درحالی‌که ترکیه به سمت مدرن شدن پیش می‌رفت، علاقهٔ جامعهٔ روشنفکر ترکیه به اروپا باعث سفرهای متعدد، تحصیل و حتی مهاجرت به کشورهای اروپایی به‌ویژه آلمان و تا حدی فرانسه شد. این افزایش ارتباط با اروپا منجر به آشنایی روشنفکران ترک با تئوری‌های جدید مطرح‌شده و درنهایت تحت تأثیر قرار گرفتن سلیقهٔ جامعهٔ مذکور در ساحت‌های مختلف شد. برای مثال می‌توان گفت که چهرهٔ قدیمی و سنتی ترکیه به‌خصوص تحت تأثیر جریان پسانوگرایی[۱۶] در دههٔ ۸۰، در حال محو شدن بود (کارگر، ۱۳۹۶: ۱۱۰). سهولت ارتباط، ترجمهٔ سریع‌تر آثار مختلف و افزایش سرعت انتقال تجربه و تبادل اطلاعات به‌ویژه به واسطهٔ بازگشت بسیاری از اساتید و دانشجویان از کشورهای اروپایی به ترکیه، باعث ایجاد تغییراتی بنیادین در مقوله‌های مختلفی چون هنر و سینما گردید. با رونق گرفتن صدور سریال‌های ترکی به کشورهای دیگر، رسانهٔ ترکیه سعی در یافتن جایگاهش داشت. لازم‌به‌ذکر است که در واپسین سال‌های دههٔ ۱۹۸۰، یشیل‌چام علاوه‌بر دلایل ذکرشده، با تأثیر از تحولات اجتماعی دچار تغییراتی شد. شکل فیلم‌سازی و موضوعات فیلم‌ها به سمت مسائل جدی‌تر و نوعی شبه-روشن‌گری رفت که می‌توانست نویدبخش نوعی پوست انداختن در این صنعت باشد. اما درنهایت به واسطهٔ فشار شدید ناشی از سرعت تغییرات و تحمیل آن به جامعهٔ هنر و همچنین رویدادهایی سیاسی چون کودتای نظامیان، این صنعت نیز پایان یافت و استودیوهای یشیل‌چام در اوایل دههٔ ۱۹۹۰ فروپاشید (Barış, 2018: 23).

پس از یک دوره سکوت نسبتاً طولانی در سینمای ترکیه، نسلی جدید از کارگردانان مستقل به همراه تعداد معدودی از کارگردانان نسل قدیم که با وجود شرایط نامناسب بر ساخت فیلم اصرار داشتند، ظهور کردند (Barış, 2018: 17). درواقع جامعهٔ روشنفکر سینمایی ترکیه با تأثیر از اروپا و آموخته‌های اخیرش، تلاشی را برای تقلید از اصول و حتی موضوعات مطرح‌شده در فیلم‌های اروپایی آغاز کرد؛ به‌گونه‌ای‌که در اوایل دههٔ ۹۰ بسیاری از فیلم‌های ترکی شبیه به فیلم‌های غربی بودند. از طرفی می‌توان گفت که جوِّ سیاست‌زدهٔ حاکم بر ترکیه به‌مرور فروکش کرد و موضوعاتی توسط هنرمندان مطرح شد که قبلاً جرئت و احتمالاً سواد مطرح کردنشان را نداشتند. این جریان به سمت نوعی کشف و شهود رفت و سینما عرصهٔ مطرح کردنِ مسائلی از جنس دیگر شد. همچنین به دلیل عدم وجود پشتوانهٔ اقتصادی برای تولیدات سینماگران این دوره و به‌طورکلی مشکلات شدید اقتصادی، کارگردانان به‌نوعی فیلم‌سازی کم‌هزینه روی آوردند که همهٔ این‌ها درنهایت به ظهور جریانی موسوم به موج نوی سینمای ترکیه انجامید. لازم‌به‌ذکر است که اولین فیلم‌های مهمِ این جریان در دههٔ ۹۰ ساخته شدند؛ درواقع پیش‌ازاین زمان نیز فیلم‌هایی با مؤلفه‌های موج نو ساخته شدند اما یا از کیفیت مطلوبی برخوردار نبودند و یا حداقل دیده نشدند (Barış, 2018: 20-25).

نوری بیلگه جیلان را می‌توان سردمدار موج نوی سینمای ترکیه و چهره‌ای جهانی دانست. او که در ترکیه و لندن تحصیل کرده است، از ابتدای شکل گرفتن این جریان، همراه و به‌نوعی شروع کنندهٔ جدیِ آن بود. همان‌طورکه مؤلفه‌های موج نو به‌مرورزمان و در فیلم‌های مختلف تغییر شکل پیدا کرده، در سینمای جیلان نیز فیلم به فیلم شاهد هم‌گامی او با تغییرات این جریان هستیم. برای مثال در ابتدای موج نو، فیلم‌ها تماماً خارج از فضای استودیو ساخته می‌شدند اما در فیلم‌های متأخر لزوماً این‌گونه نیست؛ همان‌طورکه برخلاف فیلم‌های اول جیلان، بخش‌هایی از فیلم درخت گلابی وحشی[۱۷] در استودیو فیلم‌برداری شده است. و یا این‌که در ابتدا فیلم‌ها تجربی و کم‌هزینه بودند و به‌طورکلی مؤلفه‌های فیزیکی اهمیت داشت؛ همچون اولین فیلم‌های جیلان که با بودجه‌های کم ساخته شدند و بازیگرانش عموماً اقوام او و نابازیگران بودند. درحالی‌که در فیلم‌های کنونی این جریان این مؤلفه‌ها روایی است و به سمت جهان داستان و شخصیت‌پردازی می‌رود. حتی می‌توان گفت در اصل ویژگی‌های شخصیت‌های فیلم‌هاست که باعث قرارگیری فیلم در دسته‌ای موسوم به موج نو می‌شود. در آثار جیلان که به‌نوعی کشف و شهود شباهت دارد، مفاهیم گوناگونی از طریق مؤلفه‌های سبکی روایی‌اش مطرح شده است. در تمامی آثار جیلان سرگردانی‌های انسان‌ها -به‌طور مشخص کسانی که در اقلیم و زیست شهری و روستایی کشورش ترکیه به دنیا آمده و زندگی می‌کنند- به تصویر کشیده شده است. در فیلم‌های او ابتدا جهان داستان از طریق معرفیِ مکان شناسانده شده و سپس حضورهای انسانی در آن قرار می‌گیرند و از این طریق به پیچیده‌ترین مسائل وجودی بشر، خودآگاه و ناخودآگاه او، باورها، اخلاق و حتی

وضعیت زندگی اجتماعی و سیاسی شخصیت‌ها پرداخته می‌شود. این شخصیت‌ها با پرسه در مکانِ جهان داستان و در خلال گفت‌وگوها و البته سکوت‌هایشان، به کشف و شهود می‌رسند. به گفتهٔ آسومان سونر[۱۸] در کتاب *سینمای نوری بیلگه جیلان؛ تعلق، هویت و خاطره*، جیلان از ایده بازی کردن به‌منظور پرداختن به مسائل وجودی مانند معنای زندگی، اخلاقیات و... بهره می‌گیرد و درنهایت به این نتیجه می‌رسد که بازی‌کننده اصلی درحقیقت خودِ سینماست (سونر، ۱۴۰۰: ۱۳۰). به نظر می‌رسد این بازی به‌نوعی پرسه‌زنی شباهت دارد و این پرسه است که جهان داستان را می‌سازد؛ چراکه فرایند پرسه‌زنی، مکانِ رویداد پرسه و نیز ویژگی‌های شخصیت پرسه‌زن را می‌شناساند. به شکلی عمیق‌تر می‌توان گفت روندِ بازی‌واری که به عنوان پرسه‌زنی توسط شخصیت پرسه‌زن در آثار جیلان طی می‌شود، او را در مواجهه با مکان‌ها و تغییرات قرار می‌دهد و نیز باعث می‌شود او برخوردهایی گذرا، غریبگی، در آستانه قرار گرفتن و درنهایت بازخوانی گذشته را تجربه کند و از این طریق مسائل وجودی او آشکار شده و مورد قضاوت و تغییر قرار گیرد؛ همان‌طورکه در آثار جیلان نیز به‌مرورزمان و از طریق پرسه‌زنی، غرایز، تعلقات، هویت و گذشته، رذایل اخلاقی، آرزوها و تفکرات شخصیت نمایان شده و در ادامهٔ بازی (پرسه)، بیش‌تر آشکار شده و مورد مؤاخذه قرار می‌گیرد.

با توجه به مقالهٔ *بازگشت پرسه‌زن*، علاوه بر این‌که جیلان در زمرهٔ نویسندگانی قرار می‌گیرد که به محل زندگی خود می‌پردازد (مثل خانه در فیلم فاصله و یا به شکل کلان‌تر چاناق‌قلعه در درخت گلابی وحشی) و گذشته را بازخوانی می‌کند، شخصیت‌های آثار او نیز گویی در آستانه قرار گرفته‌اند و به‌طورکلی ویژگی‌های پرسه‌زن بنیامینی بر اساس رویکرد متأخرش را در خود دارند؛ گویی همان‌طورکه اشاره شد، جهان آثار جیلان از طریق تحلیل پرسه‌زنی شخصیت‌هایش قابل درک است. درواقع می‌توان با بررسی پرسه‌زنیِ شخصیت‌های فیلم‌های جیلان بر اساس مؤلفه‌های مذکور و نیز روند آن و به‌طور مشخص‌تر نقشِ آن در داستان و شکل‌گیری ویژگی‌های شخصیت‌های فیلم‌نامه‌هایش، نگاه او به مفاهیمی چون معنای زندگی، زندگیِ در جریان، گذشتهٔ زیسته شده، بازگشت‌ها و یادآوری‌ها را تحلیل و تفسیر کرد و از این طریق به درک و توضیحِ بهترِ او و آثارش رسید.

مکان

همان‌طورکه پیش‌تر اشاره شد، در فیلم‌های نوری بیلگه جیلان جهان داستان ابتدا از طریق معرفیِ مکان آن شناسانده می‌شود. پس از درک مکان و موقعیت آن، به‌مرور ویژگی‌ها و امکاناتش نیز آشکار می‌شود. شخصیت‌های فیلم به عنوان حضورهای انسانی با قرارگیری در این مکان‌ها و از طریق پرسه‌زنی به شناخت می‌رسند. مکان، تأثیر مستقیم روی پرسه‌زنی و تفکر شکل‌گرفتهٔ حاصل از آن به عنوان فرآیندی ذهنی می‌گذارد. ارتباط تنگاتنگ میان مشاهده، مواجه‌شدن و تفکر در این پرسه‌ها درنهایت به گفت‌وگوهای فکری و بروز رفتارهایی گاه با منشأ یا دلیلی متفاوت می‌انجامد. پس مکان پرسه، مکان تفکر و درنهایت نتیجهٔ حاصل‌شده به هم وابسته هستند. پرسه‌زنی، مکانی فیزیکی و در ادامه ذهنی را برای تفکر فراهم می‌کند. در ادامه مقصود از مکان در این پژوهش با کمک از جستارها و درواقع بر اساس کتاب *نزدیک ایده: دربارهٔ مکان‌ها و نامکان‌هایی که در آن‌ها فکر می‌کنیم* که توسط زیمونه یونگ[۱۹] و یانا مارلنه مادر[۲۰] گردآوری و توسط ستاره نوتاج ترجمه شده است، تبیین می‌شود:

«هانا آرنت[۲۱] سؤالی را مطرح می‌کند: وقتی فکر می‌کنیم، کجا هستیم؟ درواقع او به مکان اندیشیدن یا شکل گرفتن اندیشه اشاره می‌کند. نیچه[۲۲] نیز معتقد است که هیچ فکری را که در فضای باز و هنگام حرکت پدید نیامده باشد را نباید جدی گرفت. ستاره نوتاج در یادداشتی در ابتدای این کتاب، به ماهیت مکان‌مند جهان تفکر اشاره می‌کند؛ چراکه گویی حرکت عاملی برای به جریان افتادن فکر است. همان‌طورکه مشخصاً میان خیابان‌های پاریس و پرسه‌زنی‌های والتر بنیامین نسبتی وجود دارد، میان مکان قرارگیری شخصیت‌های فیلم‌های سینمایی و وجود و تفکرشان نیز نسبتی وجود دارد. درواقع آنچه از مکان به‌واسطهٔ محل پرسه‌زنی توسط ذهن دریافت می‌شود، افکار ذهن شخصیت پرسه‌زن را می‌سازد. ازاین‌رو این افکار مطلقاً از جهان بیرون جدا نیستند. پس می‌توان گفت که در حین پرسه‌زنی مکان فکری آشنا یا ناآشنایی پدیدار می‌شود که بخشی از آن به واقعیت لحظه تعلق دارد. زیمونه یونگ و یانا مارلنه مادر در پیشگفتار کتاب به این نکته اشاره می‌کنند که مکان‌ها تنها با مرزکشی پدید می‌آیند و دو فضا را ایجاد می‌کنند. فضای بیرونی یا مکان و فضای درونی یا ذهن مثالی برای این مرزکشی است که می‌تواند برای تحلیل مفهوم پرسه‌زنی –که شاید بتوان گفت به هردوی این فضاها

به یک اندازه وابسته است- نیز مورد استفاده قرار گیرد. در پرسه‌زنی به‌ویژه بر اساس رویکرد دوم والتر بنیامین مناسبات روزمره نیز می‌تواند موضوعیت اجتماعی پیدا کند و تجربه (مثلاً به عنوان تجربهٔ زیبایی‌شناختی) وضعیتی را پدید آورد که در آن اندیشه‌هایی جدید دربارهٔ اجتماع یا زندگی شخصی شکل می‌گیرد یا همان‌طورکه بنیامین نیز اشاره می‌کند، نوعی بازخوانی گذشته اتفاق می‌افتد. پرسه‌زنی این‌گونه قدرت مشاهده و ادراک را بیش‌تر می‌کند و می‌تواند تصویری از مکان پیشِ روی پرسه‌زن بگذارد که تابه‌حال آن را ندیده است. لازم‌به‌ذکر است که در چنین وضعیتی فضای فکری مدرن نیز شکل می‌گیرد؛ مکان‌هایی با فرآیندهای دیجیتالی‌سازی، ماشینی‌شدن، مهاجرت و جهانی‌سازی به چالش کشیده شده و مدام از نو تعریف می‌شوند. رخدادهای کوچک مثل تغییر جدول‌های گوشهٔ خیابان همچون رخدادهای بزرگی چون جنگ و همه‌گیری بیماری، مکان‌های پرسه‌زنی و درنتیجه مکان‌های اندیشیدن را تغییر می‌دهند. هانا انگلمایر[۲۳] و کاترین پسیگ[۲۴] معتقدند که مکان شاید حتی بیش‌تر از آدم‌های حاضر در آن مکان در ساخت هویت ما نقش دارد. کارولین امکه[۲۵] فضاها را بر اساس ویژگی یا ویژگی‌هایی که ندارند دسته‌بندی یا به شکلی که پیش‌تر گفته شد مرزکشی می‌کند.»

درواقع مکان و فرمی که به‌واسطهٔ مدرنیسم یا هر روند و تغییر دیگری در اختیار افراد است اهمیت یا به بیان بهتر امکاناتی دارد که از طریق آن فرآیندی فلسفی چون پرسه‌زنی جهت پیدا می‌کند. در ادامه، آخرین ساختهٔ نوری بیلگه جیلان بر اساس چنین نگاهی به مقولهٔ مکان تحلیل می‌شود.

دربارهٔ علف‌های خشک

این فیلم محصول ۲۰۲۳ و آخرین ساختهٔ نوری بیلگه جیلان است که فیلم‌نامه‌اش را خود با همکاری ابرو جیلان[۲۶] و آکین آکسو[۲۷] نوشته است. ساخت این فیلم حدود دو سال طول کشید. فیلم‌برداری آن در مارس ۲۰۲۱ در منطقهٔ ارزروم آغاز و در طبیعتِ منطقهٔ آدیامان ادامه پیدا کرد. داستان فیلم دربارهٔ معلم نقاشی‌ای به نام سامِت[۲۸] (با بازی دنیز جلیل‌اوغلو[۲۹]) است که در مدرسه‌ای روستایی مشغول تدریس است و به‌واسطهٔ شکل ارتباطش با دانش‌آموز دختری به نام سِویم[۳۰] (با بازی اِجه باعجه[۳۱]) به داشتن ارتباطی خارج از چارچوب متهم می‌شود و از این طریق تمام رفتارها، اندیشه‌ها و خواسته‌هایش در زندگی شخصی و حرفه‌ای‌اش حتی در نظر خودش زیر سؤال می‌رود؛ وضعیتی شبیه به پرسه‌زنِ بنیامینی بر اساس مؤلفهٔ چهارم یعنی تفکرات متناقض.

فیلم با نمایی باز از یک جادهٔ خالیِ پوشیده از برف آغاز می‌شود؛ مکان و ویژگی‌هایش در همین ابتدا نمایان شده و محلِ رخداد فرایند پرسه‌زنی و امکانات آن مشخص می‌شود. سامت از مینی‌بوسی کهنه پیاده می‌شود و به سمت روستا حرکت می‌کند. از نگاه او چنین برمی‌آید که نسبتی آشنا-ناآشنا با مکانی که مقابلش است دارد؛ همان‌طورکه در ادامه متوجه می‌شویم او که اهل استانبول است و می‌خواهد هر چه سریع‌تر به آنجا انتقالی بگیرد، چهار سالی است که در مدرسهٔ این روستا تدریس می‌کند. درواقع بر اساس مؤلفهٔ سوم پرسه‌زنی بنیامینی می‌توان گفت که سامت اکنون قادر به بازخوانی گذشته‌اش است؛ گذشته‌ای دور که اکنون دوباره با آن مواجه شده و به‌واسطهٔ تغییرات خود و مکانی که در آن قرار گرفته احساس غریبگی می‌کند و گذشته‌ای دورتر که شامل فضای شهری و زندگیِ به‌ظاهر متفاوت اوست. سامت از همان ابتدا از طرق گوناگون و به کمک تمهیدات مختلف به بازشناسی گذشته می‌پردازد تا درنهایت به بازخوانی گذشته برسد. او کیفش را به‌سختی حمل می‌کند راهش را در برف ادامه می‌دهد. سگی که گاه‌به‌گاه در فیلم دیده می‌شود همراه او شده و پرسه می‌زند. طبق توضیح مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، فرایند پرسه‌زنی شبیه رفتار سگ و نوعی گردش بی‌هدف است و سامت نیز آن را همراهی می‌کند. اما مشخص می‌شود که پرسه‌زنی سامت اغلب فرآیندی ذهنی همراه با رفتاری انسانی است که در ابتدا از طریق انتخاب‌ها و نگاه‌ها و در انتها به شکلی واضح در تک‌گویی او آشکار می‌شود. این همراهی سامت نوعی برخورد تصادفی و گذرا ناشی از پرسه‌زنی اوست. از همین تمهید نیز جهت به‌تدریج شناساندن درون و برون شخصیت استفاده می‌شود و امکان خوانش شخصیت بر اساس پرسه‌زنی بنیامینی شکل می‌گیرد. لازم‌به‌ذکر است که طبیعت به عنوان مکانی دائمی در آثار جیلان حاضر است و فضا و اثرات آن، میان آنچه دیده شده و آنچه درک می‌شود، منتقل می‌شود و گاه فضای اصلیِ فرایند پرسه‌زنی و امکانات آن برای تحلیل و شناخت بهتر را به نمایش می‌گذارد.

به‌مرور فضا و خانه‌های روستا نمایان می‌شوند. سامت در ادامه پرسه‌ای را در دلِ مکان‌هایی آغاز می‌کند که به نظر

می‌رسد برای او نسبت به گذشته تفاوتی نکرده است. طبق مؤلفهٔ سوم پرسه‌زنی بنیامینی شخصیت به‌واسطهٔ قرارگیری در فضایی آشنا، گذشته را بازشناسی می‌کند و ضمن بروز حس غریبگی از طریق نسبت و نوع قرارگیری‌اش در مکان، نگاه‌ها و گاه گفت‌وگوهای کوتاهش با افراد، سعی در بازخوانی گذشته دارد. خانهٔ محل اقامت سامت، حیاط مدرسه که مثل یک خیابان شهری شلوغ است، راهرو، دفتر و کلاس مدرسه مکان‌هایی است که سامت در همین ابتدای فیلم به آن‌ها سر می‌زند و به‌واسطهٔ قرار گرفتنش در آن‌ها و همچنین صحبت با دیگران، خصوصیاتش مشخص می‌شود؛ شخصیتی پیچیده که گاه بدبین و دغل‌باز شده و خلأهای اخلاقی‌اش به‌مرور نمایان می‌شوند و نوعی عدم توسعهٔ فردی و حتی رشد اخلاقی حاصل از مدرنیته در تناقضات و بلاتکلیفی‌هایش دیده می‌شود. درواقع سامت طبق مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی، درونیات متناقضش را از طریق چنین پرسه‌زنی‌هایی آشکار می‌کند؛ فضایل و رذایل اخلاقی او و همچنین رفتارهای ضدونقیضش که به‌مرور شدت گرفته و بیش‌تر آشکار می‌شوند، منجر به کشمکش و تقابل‌هایی اغلب درونی می‌شود. او حتی این تناقضات و کشمکش‌ها را به شکل رفتاری بیرونی بروز می‌دهد و تلاش می‌کند آنچه خودش می‌خواهد از نظر ذهنی برایش شدنی باشد را از دانش‌آموزانش بخواهد؛ مثل جایی که سرِ کلاس بحث نقاشی کشیدنِ مکان‌هایی مثل دریا که نقاش ندیده است مطرح می‌شود. چنین اشاره‌ای به مکان ناآشنا می‌تواند یادآور امکان پرسه‌زنی به عنوان فرآیندی ذهنی و تأکیدی بر مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی نیز باشد.

صحنه به صحنه جنبه‌هایی متناقض از سامت آشکار می‌شود و مغایرت‌های ادراکی درونی و بیرونی او از طریق نگاه‌ها، رفتارها و درنهایت نحوهٔ مصرف مکان و قرارگیری‌اش در آن طبق چهارمین مؤلفهٔ پرسه‌زنی بنیامینی بروز پیدا می‌کند. او می‌گوید که به شهر شلوغ استانبول تعلق دارد و همه‌چیز را با آنجا یا به شکل آن چیزهایی که آنجاست مقایسه می‌کند. این عدم تعلق سامت به روستا و حل نشدنِ او در مکان‌هایش حتی پس از چهار سال نشان می‌دهد که او طبق مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی در آستانه و میان دو رخداد قرار گرفته است. می‌توان گفت که او حتی تعلق کامل به استانبول نیز ندارد؛ چراکه بخشی از علت حضورش در روستا و شاید تنها دلخوشی‌اش که باعث می‌شود خود را تأیید کند و گاه بشناسد، ارتباطش با دانش‌آموزش سویم است که اغلب در فضای انباری زیرزمین مدرسه اتفاق می‌افتد و دلالت بر محصور بودن سامت و این شکل از رابطه دارد. درواقع سامت طبق مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی به‌وضوح در آستانهٔ میان دو شرایط قرار گرفته است و نمی‌تواند جای خود را پیدا کند. او گاه مستأصل و منفعل و البته اغلب پافشار و نامطمئن ظاهر می‌شود. او تعلق به گذشته و نیز آمادگی پذیرش شرایط جدید را ندارد و از آن گریزان است. بارها دیده می‌شود که سامت در فیلم قصدی برخلاف گفته یا میلی برخلاف باورش دارد. همچنین سامت همچون یک پرسه‌زن بنیامینی و طبق مؤلفهٔ سوم، توان بازخوانی گذشته را دارد. گذشته برای او محل رخدادهای «پایان‌نیافته» است که مشخصاً نمی‌خواهد در آن‌ها دقیق شود. به‌طورکلی او در ارتباطش با آدم‌ها، شغلش و حتی خواسته‌هایش پرسه می‌زند و اغلب تفکرات و در ادامه رفتارهای متناقضش را طبق مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی بروز می‌دهد.

سویم هنگامی که سامت در حال قدم زدن در راهروست، او را غافلگیر می‌کند. درواقع سامت به‌واسطهٔ شکل حضورش در مکان‌ها و امکاناتی که فرایند پرسه‌زنی بر اساس مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی فراهم می‌کند، برخوردهایی تصادفی را نیز تجربه می‌کند. سامت رفتاری صمیمانه با سویم دارد. سویم مثل سامت با لهجهٔ استانبولی صحبت می‌کند؛ برخلاف دیگران که لهجه‌هایی شبیه کُردی و نزدیک به همان منطقه را دارند. این شباهت می‌تواند برای سامت فضایی حداقل ذهنی شبیه زادگاهش را یادآور شود و از طریق سویم به آنچه برایش آشناست در میان همهٔ آنچه هنوز هم برایش ناآشناست، پناه ببرد؛ چیزی شبیه به مؤلفهٔ سوم پرسه‌زنی بنیامینی که نوعی بازشناسیِ منجر به بازخوانیِ گذشته توسط سامت به‌واسطهٔ احساس آشنا-ناآشناییِ که سویم به او می‌دهد، اتفاق می‌افتد. به بیان بهتر، مکان فکری آشنای ایجاد شده برای سامت به‌واسطهٔ مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی و بستر فرایند پرسه‌زنی، به‌نوعی منجر به حضور تأثیرگذار و تأثیرپذیر او در مکان‌های فیزیکی روستا می‌شود و او را به شناخت می‌رساند. سویم هم از طریق شادابی و ارتباطش با سامت و هم در ادامه وقتی به‌واسطهٔ نامه‌ای عاشقانه و سپس شکایت به مدیر باعث دردسر سامت می‌شود، باعث می‌شود سامت بیش‌تر خودش را بروز دهد. درواقع سنگینی اتهامی که به سامت زده می‌شود

در مقابل دوستی او با سویم باعث می‌شود سامت خودِ واقعی یا جنبه‌ای دیگر از شخصیتش را بروز دهد و حتی به شکل استفهام انکاری از سویم بپرسد که مگر او هم مثل بقیهٔ معلم‌هاست؟ این همان مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی است که بیش‌ازپیش آشکار شده و تناقضات و رفتارهای شخصیت پرسه‌زن کاملاً نمایان می‌شود.

سامت در ادامهٔ پرسه‌زنی‌هایش در کوچه‌های روستا همراه هم‌خانه و دوستش کنان[۳۲] (با بازی موساب اِکیجی[۳۳]) که او نیز معلم است، می‌شود. سامت با ماشین برف‌روب و راننده‌اش، سگ‌ها و پرنده‌ها و افراد روستا برخوردهایی دارد و در این فرایند پرسه‌زنی طبق اولین مؤلفه، باز هم ویژگی‌هایش را بروز می‌دهد. سامت که تخصص خودش نقاشی است، به صورت نیمه‌حرفه‌ای به عکاسی می‌پردازد؛ گویی او به‌واسطهٔ پرسه‌زن بودنش آنچه مستقیم می‌بیند را به آنچه نمی‌بیند ترجیح می‌دهد. او سوژه‌هایش که آن‌ها نیز به‌نوعی پرسه‌زن هستند را در خلال پرسه‌زنی‌های خودش و در مکان روستا پیدا می‌کند. عکس‌ها زمان را متوقف می‌کنند و مجال بازبینی و غرق شدن می‌دهند؛ هرچند سامت به‌واسطهٔ پرسه‌زن بودنش بر اساس مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی در آستانه نیز قرار گرفته است و هرگز در عکس یا آنچه متعلق به دنیایی جدیدتر است، غرق نمی‌شود و عموماً رویکردی منفعلانه دارد. به‌طورکلی فرایند عکاسی نیز به‌واسطهٔ پرت شدن حواس عکاس از بسیاری از جوانب، وضعیت و همچنین تناقضاتی که در ذات خود دارد، شبیه پرسه است و عکاس در چنین وضعیتی بر اساس مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی، تفکرات و بروزی گاه متناقض دارد. به نظر می‌رسد مخاطب با تماشای سوژه‌های سامت او را می‌شناسد و هویت او در نگاه دیگران بازتاب می‌شود. گویی او از مواجهه با خودش می‌ترسد و به همین دلیل به پرسه‌زنی روی می‌آورد؛ چراکه بر اساس مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی او در شکاف و آستانه قرار دارد و نگرانی او ناشی از ناکامی در یافتن جایش است. مشخص است که او در صورت بازگشت به استانبول نیز کماکان احساس عدم تعلق و در آستانه بودن دارد؛ چراکه نمی‌خواهد به چیزی دل‌بسته باشد و برایش مطلوب‌تر که پرسه بزند و نماندن و گذر کردن را به ماندن و ناتوانی در تسلیم، ترجیح دهد.

پرسه‌زنی‌ها و خصوصیات سامت زمانی بیش‌تر آشکار می‌شود که نورای[۳۴] (با بازی مَروه دیزدار[۳۵]) وارد داستان می‌شود. او معلم زبان مدرسه‌ای در شهرستان مجاور است که بخشی از یک پایش را در انفجاری تروریستی در منطقهٔ کُردها از دست داده است. نورای با سامت و سپس با کنان آشنا می‌شود. در اولین ملاقات سه‌نفرهٔ آن‌ها، نورای داستان انفجار و روزهایی که در بیمارستان بوده را تعریف می‌کند. او برخلاف سامت با این‌که خواهری در استانبول دارد و به‌واسطهٔ معلولیتش می‌تواند به هرجایی که می‌خواهد انتقالی بگیرد، قصد ترک آن منطقه را ندارد. نورای نیز پرسه‌زن است و تمام مؤلفه‌های پرسه‌زنی بنیامینی در شخصیت او دیده می‌شود اما او در جایی دیگر نسبت به سامت ایستاده و احتمالاً به‌واسطهٔ تجاربش، با سامت تفاوت‌هایی آشکار دارد. تضاد بین این دو شخصیت زمانی بیش‌تر مشخص می‌شود که بحث ماشین راندن در برف و سفر کردن پیش می‌آید و محافظه‌کار بودنِ سامت در مقابل جسارت نورای قرار می‌گیرد. این در حالی است که کنان و نورای ارتباط قوی‌تری با هم برقرار کرده‌اند و ذهن سامت به این دلیل باز هم در پی حل مغایرت‌های بیرونی و درونی‌اش عمل می‌کند و طبق مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی، تفکرات متناقضش را بروز می‌دهد و در ادامه نیز رفتاری توأم با کشمکش از او سر می‌زند. به‌طورکلی سامت درگیر نوعی سرگشتگی است و برخلاف آنچه می‌نمایاند، دربارهٔ باورها و حتی خواسته‌هایش مطمئن نیست و طبق مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی، در آستانهٔ همهٔ تصمیم‌گیری‌ها و حتی تفکرات پیش از آن‌ها قرار دارد و تعلقی مطمئن پیدا نمی‌کند. او گاه در تنهایی و لحظه‌های خلوتش و در حداقل نسبت با مکان فیزیکی و حداکثر نسبت با مکان ذهنی‌اش به بازخوانیِ رخدادها می‌پردازد؛ مثل شب‌ها که سخت می‌خوابد و پشتش را به صدا و احتمالاً اتفاقی که در حال رخ دادن در بیرونِ خانه است می‌کند یا زمانی که پشت دیوار مدرسه سیگار می‌کشد و اتفاقاً با دقت دانش‌آموزان را از دور نظاره می‌کند. این وضعیت علاوه‌بر این‌که تناقضات او در خواسته‌هایش بر اساس مؤلفهٔ چهارم را نشان می‌دهد، نوعی امکان ناشی از فرایند پرسه‌زنی طبق مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی‌ست که در آن پرسه‌زنی ذهنی اتفاق افتاده و پرسه بر مکان و ذهن و نیز مکان بر پرسه و ذهن، تأثیر می‌گذارد.

سختی زندگی در آن جغرافیا و نحوهٔ رفع نیازهایی ساده مثل تهیهٔ آب، فرصتی در اختیار سامت قرار می‌دهد که باز هم پرسه بزند. علاوه بر این، او به همراه کنان و نورای آن‌طور که کنان قولش را داده بود با ماشین به مناطق دیگری نیز می‌رود. در همان منطقه زمانی که نورای غرق فکر است، صدای او

و ادامهٔ ماجرای بیمارستان شنیده شده و درنهایت به ملاقات بعدی سه‌نفرهٔ آن‌ها وصل می‌شود؛ گویی این وضعیت نوعی پرسه‌زنی و بازخوانی خاطرات گذشته به‌واسطهٔ بروز مکان فکری نورای است. درواقع نورای فرایند ذهنی پرسه‌زنی را مدام طی می‌کند، دچار برخوردهایی گذرا می‌شود و مشخصاً با توجه به خاطراتی که تعریف می‌کند، پرسه بر مکان‌هایی که او یادآور می‌شود و بر ذهنیاتش تأثیر گذاشته است. همچنین او به‌واسطهٔ قرارگیری در مکان‌ها، از آن‌ها تأثیر می‌پذیرد؛ همان‌طورکه او با تعریف کردن خاطراتش گویی به اصلش بازمی‌گردد و برخلاف آنچه می‌نمایاند، همچون پرسه‌زنی بنیامینی در جمعیت بودن می‌کند. او نیز به‌گونه‌ای در آستانه قرار گرفته است و جای خود را میان تدریس و هنر، مبارزه و آرامش و فعالیت و انفعال نمی‌داند. او تعلقی به آنچه اکنون زندگی‌اش می‌کند ندارد و همچنین به نظر نمی‌رسد از آنچه بر او گذشته رضایت داشته باشد. او از جایی که در آن ریشه دارد دور افتاده ولی توان زندگی و باور آن را نیز ندارد. نورای بارها و بارها گذشته را بازشناسی و از طریق خاطراتش و تصویر کردن مکان‌های رخدادها، آن را بازخوانی می‌کند؛ کیفیت آنچه او دیده و در آن پرسه زده همواره همراهش است و هنگام رجوع به آن گذشته، احساس غریبگی می‌کند. به تفکرات متناقض نورای که بیش‌تر جنبهٔ درونی دارد، پیش‌ازاین اشاره شد. این تناقض تنها هنگام گفت‌وگوی او با دیگران به شکل کشمکش بیرونی درمی‌آید. با توجه به آنچه ذکر شد، می‌توان نتیجه گرفت که شخصیت نورای نیز تمام مؤلفه‌های پرسه‌زنی بنیامینی را در خود دارد.

سامت در طول فیلم دربارهٔ زمان جوانی‌اش حرف می‌زند و گذشته را مرور و بازخوانی می‌کند. با توجه به مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، او شب تا هنگام گرگ‌ومیش در روستا پرسه می‌زند و برخوردهایی گذرا و تصادفی را تجربه می‌کند. او نزدِ یکی دیگر از دوستان معلمش می‌رود و برای کمک به او چراغ‌های داخل مدرسه را خاموش می‌کند. او در حال پرسه در راهروهای تاریک مدرسه به‌واسطهٔ قطع برق، به کمک نور چراغ‌قوهٔ موبایلش راه را پیدا می‌کند و لحظه‌ای با تندیس نیم‌تنهٔ آتاتورک مواجه می‌شود؛ کسی که گفته می‌شود ترکیه را از دلِ سنت‌های بازدارنده به سمت مدرنیسم هدایت کرده است. این صحنه می‌تواند بر تقابل سنت و مدرنیسم یا قبل و بعدی التقاطی که مرز مشخصی ندارد، دلالت داشته باشد و طبق مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی، در آستانه بودن و عدم تعلق به گذشته و عدم حل شدن در مدرنیته را تأیید کند. سامت در ادامه به شهرستان می‌رود تا کارهای اداری‌اش را دنبال کند. او ضمن قرارگیری در مکان‌های جدید، شکلی جدید از کشف و شهود را تجربه می‌کند؛ او نورای و کنان را می‌بیند که سوار ماشین کنان می‌شوند. درواقع باز هم طبق مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، سامت فرایند پرسه‌زنی و به‌واسطهٔ آن، برخوردهایی تصادفی را تجربه می‌کند. سامت روزی دیگر نورای را در همان مکان تنها می‌بیند و از دعوت او به خانه‌اش استقبال می‌کند. گویی برخورد تصادفی دیگری به‌واسطهٔ شکل‌گیری ذهنیت و احتمالاً قصد جدید سامت که ناشی از پرسه در مکانی جدید است، او را در موقعیت ویژه‌ای قرار می‌دهد که باز هم منطبق بر مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی است. شب، سامت با گذر از میان کلاغ‌ها و سگ‌ها –که همان‌طورکه اشاره شد گویی در پرسه‌زنی‌اش همراهی‌اش می‌کنند– به خیابان خانهٔ نورای می‌رسد و با دقت به اطرافش نگاه می‌کند. او این نگاه را در داخلِ خانه نیز ادامه می‌دهد؛ دیوارهای خانهٔ نورای پر از تابلوهای نقاشی و عکس‌های قدیمی و خانوادگی است. سامت همچون لحظات عکاسی کردنش غرق در ذهنیاتش شده و گذشتهٔ نورای را –طوری که به‌واسطهٔ صداها انگار می‌تواند متعلق به خودش باشد– بازخوانی می‌کند. درواقع چنین وضعیتی منطبق بر مؤلفهٔ سوم و چهارم پرسه‌زنی بنیامینی است که بازخوانی گذشته به شکلی غیر مستقیم با وجود تفکری متناقض و خرق عادت برای شخصیت سامت اتفاق می‌افتد. در ادامه و در سکانس طولانی میز شام، نورای و سامت که برای زمانی طولانی تنها شده‌اند (سامت به‌دروغ به نورای می‌گوید که کنان به‌واسطهٔ مشغولیت‌هایش نتوانسته به خانهٔ او بیاید و بار دیگر تفکرات متناقضش را بر اساس مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی بروز می‌دهد) بحثی مفصل می‌کنند که در طی آن لایه‌های شخصیت سامت آشکار می‌شود. می‌توان این گفت‌وگو را نوعی فرجام و نتیجه‌گیری برای پرسه‌زنی‌های سامت تا آن زمان در نظر گرفت؛ چراکه طبق مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، فرایند پرسه‌زنی ذهنیِ شخصیت‌ها بروز پیدا می‌کند و تأثیرات متقابل آن آشکار می‌شود. نورای سامت را که هر طور شده می‌خواهد به استانبول برود، به خودخواهی متهم می‌کند و معتقد است که او مشکلاتش را همه‌جا با خودش می‌برد و حاضر به حل آن‌ها یا پذیرش بعضی مسائل نیست و تفکرات و رفتارهایی

متناقض دارد؛ دیدگاهی که بر اساس مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی است. او به این‌که سامت هیچ‌گونه تعلقی ندارد و تنها بیهوده از مسائل فاصله می‌گیرد اشاره می‌کند. سامت نیز با پاسخ‌هایی که به نورای می‌دهد بیش‌ازپیش فرار و نوعی در آستانه بودنش را تأیید می‌کند. درواقع نورای به‌درستی و بر اساس مؤلفهٔ دوم و چهارم پرسه‌زنی بنیامینی، مستأصل بودن و انفعال سامت دربارهٔ برخی مسائل که برای خودش ارزش و هنجار هستند را نقد می‌کند و در مقابل پافشاری بی‌جهت او به‌واسطهٔ ترس‌ها و عدم اطمینان‌هایش را به سخره می‌گیرد و معتقد است که چنین رفتار ضدونقیضی ناشی از تفکرات متناقض سامت است. سامت همچون یک پرسه‌زن بنیامینی سردرگم و خسته است و تاریخ را تکرار ناامیدی‌ها می‌داند و تنهایی و از دور دیدن آدم‌ها را به خاطر کسالت‌آور بودنشان، ترجیح می‌دهد؛ نوعی استیصال ناشی از در آستانه قرار گرفتن بر اساس مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی. نورای معتقد است که سامت نمی‌خواهد درگیر مسائل شود اما از کاری که در حال انجام است حمایت می‌کند؛ این ادعا خلاصه‌ای از نحوهٔ رفتار و کارکردهای اغلب غیر ارادی ذهن سامت ارائه می‌دهد که منطبق بر مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی و نمایانگر تفکرات متناقض این شخصیت پرسه‌زن است. مهم‌تر از آن، این ادعا به در آستانه بودن پرسه‌زن بنیامینی بر اساس مؤلفهٔ دوم به‌طور دقیق اشاره می‌کند؛ آن‌که میان رخدادی که هنوز پایان نیافته و رخدادی که هنوز آغاز نشده یا پرسه‌زن امکان یا تمایل شرکت و مداخله در آن را ندارد، قرار گرفته است. گویی سامت همواره مشاهده گری سردرگم و بدون تعلق بوده است که همچون پرسه زدن‌هایش با قصد و نیت به سراغ وضعیتی نمی‌رود و درگیر آن نیز نمی‌شود اما مخالفتی نیز با آن نمی‌کند.

سامت و نورای گفت‌وگویشان را روی مبل ادامه می‌دهند. نورای معتقد است همه‌چیز در آن منطقه کُند و طولانی است؛ گویی امکانِ بیش‌تر یا نوعی اجبار برای پرسه‌زنی وجود دارد. در این قسمت، بر اساس مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، فرآیندِ پرسه‌زنی به‌وضوح به شکلی ذهنی طی شده و از خلال سِیر و یادآوری‌های کاراکترها و همچنین در ادامه به‌واسطهٔ صحبت‌های عمیق‌ترِ آن دو با هم، بیش‌ازپیش درون هر دو کاراکتر بروز پیدا کرده و تأثیر پرسه بر مکان و ذهن و نیز تأثیر مکان بر پرسه و ذهن، آشکار می‌شود. لازم‌به‌ذکر است که این فرایند از طریق نگاه‌ها، کنش‌ها و تمهیداتی سینمایی چون حرکت تدریجی دوربین شناسانده می‌شود. در ادامه وقتی آن دو به اتاق خواب می‌روند و نورای از سامت می‌خواهد که چراغ پذیرایی را خاموش کند، سامت ناگهان دری را باز می‌کند و وارد فضایی شبیه پشت صحنهٔ فیلم می‌شود و از پشت صحنه به دستشویی می‌رود تا قرص بخورد. این فاصله‌گذاری و شکستن دیوار چهارم، درنگی برای فاصله گرفتن و پرسه را فراهم می‌کند که پیش‌ازاین در فیلم وجود نداشت. همچنین این وضعیت و نمایش آن مکان، مانع درگیری عاطفی با موقعیت می‌شود که بر اساس منطق سامت و منطق پرسه‌زنیِ بنیامینی است؛ چراکه طبق مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، برخوردی گذرا و تصادفی در راستای شناساندن شخصیت است. می‌توان گفت که در این صحنه ذهن و مکان تفکر و فرایند ذهنی پرسه‌زنی کاملاً شکلی عینی به خود می‌گیرد و مرزکشی ذکرشده به‌طورکل از بین می‌رود؛ به نظر می‌رسد ما به‌نوعی شاهد ذهن سامت و روند پرسه زدن‌هایش هستیم و به او نزدیک می‌شویم. صبح روز بعد سامت با ذهنیتی نو یا به بیان بهتر آزاد شده، دربارهٔ شب گذشته به کنان می‌گوید.

پیش‌تر در فیلم اشاره شده که آن منطقه دو فصل زمستان و تابستان دارد؛ شبیه سامت و روحیات متناقض و سردرگمی‌هایش که مطابق مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی است. در ادامه نماهایی از روستا در فصل تابستان دیده می‌شود تا مکان پرسه‌زنی‌های سامت به‌طور واضح دیده و شناخته شود. سامت پرسه می‌زند و به نظر بی‌دلیل از تپه‌ای بالا می‌رود. درواقع بر اساس مؤلفهٔ اول پرسه‌زنی بنیامینی، فرایند پرسه‌زنی به شکلی دقیق و همگام با طی کردن مسیر ذهنی، به شکل رفتاری انسانی نیز مشاهده می‌شود؛ صدای گفت‌وگوی ذهنی سامت به همراه تصاویری که ذهنیتش را همراهی می‌کنند همگام با مسیری که او به‌طور فیزیکی طی می‌کند و منطقه را می‌گردد. این شکل از نمایش، اوج پرسه‌زنی‌های این شخصیت است؛ گویی تمام آنچه لازم بوده در مورد شخصیت سامت به مخاطب گفته شود، از طریق تمام پرسه‌زنی‌هایش منتقل شده است و خوانشی دقیق از شخصیت و جهان داستان فیلم صورت گرفته است. سامت که به‌واسطهٔ پرسه‌زنی‌هایش دیدگاهی جدید پیدا کرده، می‌گوید که برای نخستین‌بار علف‌هایی که رویشان پا می‌گذارد برایش مهم هستند. او به بالای تپه می‌رسد و تمام منطقه –یا به قول خودش سرزمین دور و فراموش شده– و جاهایی که پرسه می‌زده را یکجا و واضح می‌بیند. گویی او دچار نوعی

پذیرش ناشی از آگاهی شده است؛ نوعی آگاهی از جریان داشتن زندگی بدون رسیدن به نقطهٔ پایانی هیجان‌انگیزی، درست شبیه نفس پرسه‌زنی. درواقع اوج درک او مقارن با اوج پرسه‌زنی‌هایش و قبولِ رنج‌ها و مکان‌های پرسه‌زنی‌هایش به عنوان میراثش است. او که رویکردی جدید پیدا کرده است، به تجربیات، کلمات و احساساتی اشاره می‌کند که امکان انعکاسش در گوشهٔ تاریکی از جهان وجود دارد. سامت در ادامهٔ گفت‌وگوی ذهنی‌اش با سویم صحبت می‌کند و آرزو می‌کند که ای‌کاش می‌توانست خود را از دریچهٔ چشم او ببیند؛ همان وضعیت و به شناخت رسیدنی که با پرسه زدن و عکس گرفتن و... سعی داشت از آن بگریزد. سامت بر اساس مؤلفهٔ چهارم پرسه‌زنی بنیامینی کماکان تفکرات متناقضی دارد؛ هرچند شکل این تفکرات متفاوت شده است. حتی او بابت دفاع خصمانه‌اش در کلاس مقابل سویم که ناشی از احساس گناه جزئی‌اش بود، به‌طور غیر مستقیم عذرخواهی می‌کند و مثل آخرین گفت‌وگوی واقعی‌اش با سویم، او را مبرّا می‌کند؛ باز هم نوعی بازخوانی گذشته بر اساس مؤلفهٔ سوم پرسه‌زنی بنیامینی اتفاق می‌افتد که البته جنسی متفاوت پیدا کرده است و احساس غریبگی ناشی از آن به‌نوعی فهم انجامیده است. درواقع سامت شبیه شخصیت‌های دیگر فیلم‌های جیلان به‌مرور تبدیل به فردی می‌شود که پیش‌ازاین در هراسِ آن‌گونه شدن بوده است؛ گویی بر اساس مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی، شخصیت باز هم در آستانه قرار گرفته است، اما این بار در بین جایی که رخدادی بدون توجه به میل او اتفاق افتاده و جایی که شخصیتِ پیشین، از آنجا به رخداد می‌نگرد. سامت درنهایت با نگاه به نورای و کنان که پایین تپه ایستاده‌اند باری دیگر در آستانه قرار می‌گیرد؛ چراکه از شکل دقیق رابطهٔ خودش با آن دو و نیز آن دو با یکدیگر مطمئن نیست و طبق مؤلفهٔ دوم پرسه‌زنی بنیامینی، همچنان در مواجهه با شکاف و ناتوان در پیدا کردن جایگاهش است.

یادآوری روزهای زمستان و بازخوانی گذشته از طریق یادآوری خاطرات و تصاویر بر اساس مؤلفهٔ سوم پرسه‌زنی بنیامینی، تا انتهای فیلم و بر فراز مکانی آشنا-ناآشنا ادامه پیدا می‌کند.

نتیجه‌گیری

جهانِ شخصیت‌های آثار نوری بیلگه جیلان جهانِ تناقض‌ها و پرسش‌هایی‌ست که ریشه در اقلیم و جغرافیای ترکیه دارد. همان‌طورکه اشاره شد شخصیت اصلی آخرین فیلم او در بلاتکلیفی و نوعی درنگ در جهان بیرونی (به واسطهٔ محدودیت مکانی) و درونی (به واسطهٔ تلاش برای حل‌وفصل مغایرت‌های ادراکی و بازخوانی گذشته) قرار دارد. شخصیت عدم تعلقش را در دیگران می‌بیند و درعین‌حال از نگاه کردن به درون آن‌ها می‌ترسد؛ آنچه در پرسه‌زنی کشف کرده است. ایدهٔ بازی کردن که آسومان سونر به آن اشاره می‌کند راه را برای پرداختن به مسائل وجودی و البته از مجرای پرسه‌زنی باز می‌کند و حتی پرسه‌زنی خود جهان داستان را می‌سازد و خوانشی از شخصیت نیز ارائه می‌دهد.

در این پژوهش، پرسه‌زنی، پرسه‌زنی در سینما و مشخصاً پرسه‌زنی بنیامینی و علت استفاده از آن، شرح و بسط داده شد و چهار مؤلفهٔ اصلی پرسه‌زنی بنیامینی که شامل فرایند پرسه‌زنی، در آستانه بودن، بازخوانی گذشته و تفکرات متناقض است، از دلِ توضیح مفاهیم مرتبط بیرون کشیده شد و با کمک آن‌ها ثابت شد که در فیلم *دربارهٔ علف‌های خشک* شخصیت‌ها پرسه‌زن هستند و نیز از طریق تحلیل پرسه‌زنی آن‌ها می‌توان جهان شخصیت‌ها و داستان اثر را شناخت. این‌گونه می‌توان فلسفه را به سینما گره زد و از این طریق به درک بهتر جهانِ داستان آثار نوری بیلگه جیلان رسید و به شناخت شخصیت‌هایش از طریق تحلیل پرسه‌زنی آن‌ها در مکان‌های گوناگون دست یافت.

پی‌نوشت‌ها

1. Nuri Bilge Ceylan.
2. Walter Bendix Schönflies Benjamin.
3. Flâneur.
4. Kuru Otlar Üstüne.
5. Modernism.
6. Charles Pierre Baudelaire.
7. Georg Simmel.
8. Marshall Berman.
9. Jaimey Fisher.
10. Phantasmagoria.
11. Barbara Mennel.
12. Susan Buck-Morss.
13. Mümin Barış.
14. Yeşilçam.
15. Tourism.
16. Postmodernism.
17. Ahlat Ağacı.
18. Asuman Suner.
19. Simone Jung.
20. Jana Marlene Mader.
21. Hannah Arendt.
22. Friedrich Nietzsche.
23. Hanna Engelmeier
24. Kathrin Passig.
25. Carolin Emcke.
26. Ebru Ceylan.
27. Akın Aksu.
28. Samet.
29. Deniz Celiloğlu.
30. Sevim.
31. Ece Bağcı.
32. Kenan.
33. Musab Ekici.
34. Nuray.
35. Merve Dizdar.

فهرست منابع

ایگلتون، تری (۱۴۰۱)، *والتر بنیامین یا به سوی نقدی انقلابی*، تهران: مرکز.
برمن، مارشال (۱۳۹۷)، *تجربهٔ مدرنیته: هرآن‌چه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود*، ترجمه: مراد فرهادپور، تهران: طرح نقد.
برودرسن، مومه (۱۳۹۰)، *والتر بنیامین: زندگی، آثار، تأثیرات*، ترجمه: کوروش بیت‌سرکیس، تهران: ماهی.
بنیامین، والتر (۱۳۹۴)، *دربارهٔ برخی از مضامین و دست‌مایه‌های شعر بودلر*، ترجمه: مراد فرهادپور، فصل‌نامه ارغنون، دربارهٔ شعر، ۱۴، ۲۷-۴۸.
بنیامین، والتر (۱۴۰۱)، *نشانه‌ای برای رهایی: گزیدهٔ مقاله‌ها*، ترجمه: بابک احمدی، تهران: مرکز.
حبیبی، سید محسن؛ فرهمندیان، حمیده؛ پورمحمدرضا و شکوهی بیدهندی، صالح (۱۳۹۴)، *خاطره‌ی شهر، بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰*، تهران: ناهید.
سونر، آسومان (۱۴۰۰)، *سینمای نوری بیلگه جیلان: تعلق، هویت و خاطره*، ترجمه: محسن مردانی، تهران: ورا.
منل، باربارا (۱۳۹۵)، *شهرها و سینما*، ترجمه: نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور، تهران: بیدگل.
یونگ، زیمونه؛ مارلنه مادر، یانا (۱۴۰۲)، *نزدیک ایده: دربارهٔ مکان‌ها و نامکان‌هایی که در آن‌ها فکر می‌کنیم*، ترجمه: ستاره نوتاج، تهران: اطراف.

بهرامی، بهداد (۱۳۹۸)، بررسی پرسه‌زنی در فیلم‌های ایرانی از ابتدای دهه ۷۰ خورشیدی تا نیمه دهه ۹۰ بر مبنای آرای والتر بنیامین، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه سوره، دانشکده هنر، تهران.
کارگر انگنه، یوسف (۱۳۹۶)، شخصیت پردازی در خوانش سینمایی نوری بیلگه جیلان، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه تربیت مدرس، دانشکده هنر، تهران.

Barış, M (2018). *The New Wave in Turkey's Cinema*. Proverbial Elephant.
Baudelaire, C (1964). *The painter of modern life and other essays*. New York: Da Capo Press, Inc.
Benjamin, W (1989). Paris capital du XIXe siecle: Le livre des passages. Lacoste, R. (trans.). Paris: cerf, 463-464.
Benjamin, W (1999). Paris, Capital of the Ninteenth Century: Exposé of 1939, The Arcades Project, Cambridge, MA: Harvard University Press, 14-26.
--(1999). "The Return of the Flâneur" in Selected Writings, vol. 2, Cambridge, MA: Harvard University Press 262-267.
Fisher, J (2005). Wandering in/to the Rubble-Film: Filmic Flânerie and the Exploded Panora-ma After 1945, German Quarterly 78 (4): 461-480.
Latham, A (2009). The Flâneur. In R. Kitchin, & N. Thrift, (Eds.), International encyclopedia of human geography (Vol. 4, pp. 189-193). Oxford: Elsevier.

کتاب‌شناسی

اریلماز، مهمت (۱۴۰۲)، گفت‌وگو با نوری بیلگه جیلان، ترجمه: یوسف کارگر، تهران: چلچله.
اریلماز، مهمت (۱۴۰۰)، همیشه همان ابرها: سینما و زندگی به روایت نوری بیلگه جیلان، ترجمه: محمد فهیمی، تهران: گیلگمش.
بنیامین، والتر (۱۴۰۲)، خاطرات مسکو، ترجمه: یوسف نوری‌زاده، تهران: ناهید.
بنیامین، والتر (۱۴۰۰)، خرده شیشه‌های اندیشه (پاریس، پایتخت قرن نوزده)، ترجمه: محمد حیاتی، تهران: نیلوفر.
بنیامین، والتر (۱۳۸۹)، عروسک و کوتوله: مقالاتی در باب فلسفهٔ زبان و فلسفهٔ تاریخ، ترجمه: مراد فرهادپور و امید مهرگان، تهران: گام نو.
بنیامین، والتر (۱۴۰۰)، متافیزیک جوانی و چند مقالهٔ دیگر، ترجمه: محسن ملکی، تهران: ناهید.
سولنیت، ربکا (۱۳۹۹)، نقشه‌هایی برای گم شدن، ترجمه: نیما اشرفی، تهران: اطراف.
کی‌گیل، هاوارد؛ کول، الکس (۱۳۹۹)، والتر بنیامین، قدم اول، ترجمه: علی معظمی جهرمی، تهران: شیرازه.
لوئیزلی، والریا (۱۳۹۷)، اگر به خودم برگردم: ده جستار دربارهٔ پرسه در شهر، ترجمه: کیوان سررشته، تهران: اطراف.
بهرامی، بهداد؛ شهبازی، رامتین (۱۴۰۰)، مطالعهٔ پرسه‌زنی والتر بنیامین در فیلم‌های بلند داستانی ایرانی از ابتدای دهه هفتاد تا نیمه دهه نود خورشیدی، نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۲۶، ص۳۷-۵۳.
کریمی، پریا؛ مختاباد امرئی، مصطفی؛ شاهچراغی، آزاده (۱۴۰۰)، موقعیت زیبایی‌شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی بر اساس نظریات والتر بنیامین، نشریه مطالعات هنر اسلامی، دوره ۱۸، شماره ۴۴، ص ۳۹۱-۴۰۷.

Buck-Morss, S (1989). *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge, MA: MIT Press.
İpek, Ö (2019). *İmgeler Arasında: Yeni Türkiye Sinemasının Düşünen İmgeleri Üzerine*. Doruk.
Kaya, A (2018). *1990 Sonrası Türk Çağdaş Anlatı Sinemasında Taşraya Dönüş Temasının İnsan ve Mekân Odaklı Analizi*. Maltepe Üniversitesi. İstanbul.