صفحات ۱۷ - ۲۸
نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی ● دوره ۲۱ ● شماره ۱ ● بهار ۱۳۹۵

بازتجسد «پرسه‌زن» شهر مدرن در پیکر تماشاگر فیلم*

محمد باقر قهرمانی[۱**]، **مرضیه پیراوی ونک**[۲]، **حامد مظاهریان**[۳]، **علیرضا صیاد**[۴]
[۱] دانشیار دانشکده هنرهای نمایشی و موسیقی، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] استادیار دانشکده هنرها و ادیان، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
[۳] استادیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۴] دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر اصفهان، اصفهان، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۳/۵/۲۶، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۴/۱۲/۲۲)

چکیده

پرسه‌زنی، نوعی گردش بی‌هدف در هزارتوی متروپولیس مدرن می‌باشد، که با گونه‌ای از ادراک در حال عدم‌تمرکز توامان است. تماشاکردن و «جذب‌شدن» به جذابیت‌های بصری و فضایی شهر، محرک اصلی پرسه‌زن است؛ کسی که در پی غوطه‌ور ساختن خود در حسانیت جمعی فضاهای شهری می‌باشد، در جستجوی آمیختن و ذوب‌شدن با «توده جمعی» و سیلان آشوب‌های شهری. در روند مشاهده مناظر شهری، «پرسه‌زن» از تصاویر شهری مانند دوربین سینما فیلم می‌گیرد و به مثابه یک تدوین‌گر به مونتاژ شات‌های گرفته شده می‌پردازد. این پژوهش که از نوع نظری و با روش توصیفی- تحلیلی صورت گرفته است، می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که با ظهور سینما، الگوی پرسه‌زن به مثابه تماشاگری سرگردان که در میان فضاهای داخلی و خارجی شهر مدرن گذار می‌کرد، در پیکر تماشاگر فیلم دگرباره حلول پیدا کرد و تماشاگر سینما را نیز می‌توان یک «پرسه‌زن خیالی» در حال گذار در فضاها و زمان‌های فیلمی در نظر گرفت. با تغییرات شهرسازی معاصر، بستر پرسه‌زنی نیز دگرگون گشته است و در شهرهای ماشین‌محور معاصر، رانندگی با اتومبیل را می‌توان به مثابه نوع نوینی از پرسه‌زنی در نظر گرفت. در «اتوپیای» ماشین، مناظر به گونه‌ای سکانسی ظاهر می‌شوند و به تجربه‌ای سینماتیک از شهر شکل می‌دهند.

واژه‌های کلیدی
پرسه‌زنی، شهر مدرن، تماشاگر فیلم، رانندگی، والتر بنیامین.

* این مقاله برگرفته از مطالعات رساله دکتری نگارنده چهارم، تحت نظارت و راهنمایی دیگر نگارندگان می‌باشد.
** نویسنده مسئول: تلفن: ۸۸۹۵۵۵۶۱-۰۲۱، نمابر: ۶۶۴۶۱۵۰۴-۰۲۱، E-mail: mbgh@ut.ac.ir.

مقدمه

در سال‌های اخیر، بررسی رابطه سینما، معماری و شهر به یکی از مباحث راهگشا در جهت شناخت فرهنگ مدرنیته تبدیل گشته است. این مباحث به خصوص در میان افرادی که تلاش می‌کنند «تزِ مدرنیته» را در تئوری فیلم بسط دهند، بسیار مطرح می‌باشد (Bordwell, 1997, 141-146). ارتباط پیچیده سینما با دیگر تمارین و فعالیت‌های پیش‌سینماتیک، و یا فعالیت‌های هم‌دوره و موازی ظهور سینما از جمله مشخصه‌های فضایی شهر مدرن، ساختارهای معمارانه نوظهور و جنبش‌های هنریِ مدرنِ برخواسته از مدرنیته شهری، که بر ظهور سینما تاثیر گذاشتند و یا از سینما تاثیر گرفتند، نکته‌ای است که تئوری فیلم مدرنیته‌محور بر آن تاکید می‌کند. مولفه‌هایی که تاثیرات اپیستمولوژیک فراوانی به شکل‌گیری و تکامل آنچه که فرهنگ سینمایی خوانده می‌شود، داشته‌اند. مشخصه‌های «تزِ مدرنیته» سینمایی این چنین تبیین می‌گردد: «آنچه که آثار نویسندگانی همچون جولیانا برونو[1]، لئو چارنی[2]، آن فرایدبرگ[3]، تام گونینگ[4]، میریام هانسن[5]... و دیگران را متحد می‌کند، علاقه‌ایست به حفاری، کنکاش و بازاندیشی نسبت به ظهور سینما در بستر محیط حسانی مدرنیته شهری، و همچنین علاقه به رابطه سینما با تکنولوژی‌های فضا و زمان اواخر قرن نوزدهم، و تعاملاتش با عناصر فرهنگ بصری نوین مرتبط با پیشرفت سرمایه‌داری» (Singer, 2013, 102). یک اصل بنیادین، تمرکز بر این نکته است که «فرهنگ مدرن قبل از هر چیز دیگری یک فرهنگ سینماتیک است» (Charney & Schwartz, 1995, 1). از منظر نظریه‌پردازان مرتبط با «تز مدرنتیه»، ظهور این هنر نوین که مفاهیم زیبایی‌شناسی سنتی سایر هنرها در رابطه با مفاهیم فضا و زمان را به طور کلی دگرگون نمود، توامان و در موازات بوده‌است با تغییرات بی‌سابقه تکنولوژیکی در سایر بخش‌های زندگی شهری؛ سینما هنر سرنمون مدرنیته بود، مشخصه‌های فرهنگ مدرن شهری را در خود جذب کرد و همواره در تعامل با این فرهنگ بوده است. بحث پیرامون بازپیکره‌بندی لنداسکیپ‌های شهری، به خصوص آنچه که در پاریس قرن نوزدهم اتفاق افتاد، بخش عمده تئوری فیلم مدرنیته‌محور را شکل می‌دهد که به تجربه احساسی تغییریابنده مدرنیته شهری می‌پردازد. مفهوم «پرسه‌زنی» به مثابه عمل گذار و سرگردانی در فضاهای شهری، نزد این نظریه‌پردازها برجسته گردیده است، یک نگره‌ی پویا و سرگردان که با تغییر لنداسکیپ‌ها و دگرگونی فرهنگ بصری شهر مدرن، به تحرک وا داشته می‌شود.

برای درک سینما به مثابه یک مدیوم برخواسته از بستر تکنولوژیکی مدرنتیه و در پیوند با ظهور پیکره‌بندی‌های نوین فضایی-جسمانی شهر مدرن، باید مفهوم مدرنیته‌یِ شهری را مورد بازاندیشی قرار داد. از این رو، لزوم رویکرد به تئوری‌های مرتبط با مدرنیته، و نظریات افرادی همچون بودلر[6]، بنیامین[7] و کراکائر[8] برای درک مشخصه‌های این تعامل شهر و سینما اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسد. به‌ویژه بنیامین و کراکائر، در زمره نخستین اندیشمندانی بودند که به اهمیت سینما به مثابه یکی از جدی‌ترین چالش‌های روانی-فیزیولوژیکی مدرنیته پی بردند. میریام هانسن، به مثابه یکی از برجسته‌ترین مفسران بنیامین و کراکائر، معتقد است که این اندیشمندان، در مباحث‌شان پیرامون شهر و سینما، تمرکز مباحث فلسفی مدرنیته را از «ذهن» به «بدن» انتقال دادند؛ از «فردگرایی» به سوی «جمع‌گرایی» (Hansen, 2012). بحث اساسی پیرامون تفاوتی بنیادین در تجربه سوبژکتیویته بود که با شوک‌های فیزیکی و ادراکی محیط‌های شهری مدرن شکل گرفته بود. تاثیر حرکت، سیالیت و پویایی متروپولیس بر روی سوبژکتیو مدرن مسئله‌ای کلیدی بود؛ این نکته که شهر مدرن به «سوژه» و «جایگاهش»، هویتی گذرا و ناپایدار می‌بخشید. از منظر بنیامین و کراکائر، شوک‌های محیط شهری مدرن، بوجودآورنده تجربه زیبایی‌شناسانه‌ی نوینی بودند، تجربه زیبایی‌شناسانه به مثابه یک نابه‌خانمانی دائمی، در تضاد با ثبات، ایستایی، خانه و امنیتِ زیبایی‌شناسی سنتی. تجربه مدرنتیه شهری در ارتباط است با تجربه پخش بودن در فضاها و زمان‌های متفاوت و ازهم گسسته، درباره سوبژکتیویته‌ای پخش و پراکنده و جاری شده در این کرونوتوپ‌های ناهمگن و نامتجانس. به تعبیر بودلر، درباره تجربه پراکنده بودن در «دل شلوغی و جمعیت، در متن جذر و مد تحرک و جنبش، در میان آنچه گریزان و فرار و آنچه متناهی است» (نقل شده در برمن، ۱۳۹۲، ۱۷۴). بنیامین تاکید می‌کند که ارگان‌های حسی فرد در سینما و شهر، سوژه بمباران تکنولوژیکی است و بدن‌اش در یکسری از شوک‌ها و تصادم‌ها گیر افتاده است. در یک برخورد شدید، ضربان‌های عصبی در درون او در یک توالی شدید به سیلان می‌افتند، همانند «انرژی یک باتری» (Benjamin, 2006, 191). از این رو آنچه که در رابطه با فضای شهری و سینمایی اساسی است، این نکته است که همانند یک گستره سرشار از «انرژی» ظاهر می‌شوند که مستقیماً حواس بدنی مخاطبان را درگیر می‌کنند و متاثر سازند. به عبارت دیگر، تاثرات مداوم بصری، فضایی، جسمانی و حسانی فیلم و شهر، بوجود آورنده‌ی گستره‌هایی است برای شکل‌گیری تشدد حسانی در مخاطبان.

افزون بر این، به گونه‌ای بنیادین، تجربه فیلمی، تجربه‌ای عمومی و «جمعی» است، «واکنش‌های فردی پیشاپیش توسط واکنش‌های جمعی مخاطبانی تعیین می‌شوند که می‌خواهند به همین واکنش جمعی دست یابند، و مشهودترین نمود این نکته را می‌توان در سینما بازجست» (بنیامین، ۱۳۹۰، ۵۶). بنیامین معتقد است که در هردوی شهر و سینما، «ادراک فردی، به طور پیوسته‌ای در ارتباط و تعامل با ادراک گروهی قرار می‌گیرد» (Hake, 2008, 106). تماشاگران در سالن‌های نمایش به صورت

جمعی واکنش نشان می‌دادند و از این رو یک حالت «حسانیت گروهی» را بوجود می‌آوردند. تلاش برای قراردادن تماشاگر در سالن سینما و محیط شهری ما را از در نظر گرفتن تماشاگر به مثابه یک سوژه-ناظر منفرد و متفکر به سوی یک «بدنِ جمعی» نزدیک می‌کند. این «بدن واحد با جمعیت» (Baude-laire,1986,9)، این بدنِ «آکنده از جمعیت» (دلوز، ۱۳۹۳، ۲۲۷)، در بطن زندگی شهری مدرن ریشه دارد که در جستجوی آمیختن با «توده جمعی»، و ذوب شدن در سیلان آشوب‌های شهری‌ست. از این منظر، ظرفیت شهر و سینما را می‌توان ایجاد تمایل برای بازپیکره‌بندی سوبژکتیو، و نیز شوق برای «در جمع‌بودن» و «ارتباط گروهی» در نظر گرفت. تجربه تماشاگری سینما و پرسه‌زنی در شهر، به عبارت دیگر، مبتنی است بر یک گونه خاص از جذب‌شدن به اتمسفر محیط، و شکل‌دهی به گشتالت‌های احساسی-جسمانی‌فضایی با بدن‌ها و فضاهایی که در یک جغرافیای گشتالتی توزیع شده‌اند. در سینما، «ناظر در درون جهان منظر است، اما بدون مکان مشخص» (Casetti, 2008, 144). ناظر جذب شده و فروکشیده شده به درون فضای منظر متشکل از حرکات بدنی و سیلان حسانی، گونه‌ای از گم‌شدگی فضایی را تجربه می‌کند، احساسی از ناتوانی در مختصات‌یابی.

تاثیر فردیت‌زداینده و جذب‌کننده فضای سینمایی، شباهت فراوانی به مطالعات راجرکایلویس در رابطه با رفتار حشرات، و آرای وی پیرامون تاثیر تصویر بر روند اکتسابی رفتار فضایی توسط سوژه دارد. کایلویس در بسط مطالعاتش پیرامون مفاهیم جسمانیت‌مندی و فضامندی، متاثر از پدیده میمسیس در دنیای حشرات بود؛ رفتار تقلیدی گونه‌های خاصی از حشرات که متشکل از شبیه‌سازی خود به یک برگ به صورت ریخت‌شناسانه (مورفولوژیکی) می‌باشد. در رابطه با این رفتار میمتیک، در گونه‌های مشخصی از حشرات، کایلویس می‌نویسد: «به درستی در پایان به نظر می‌رسد که [حشره] جذب محیطش می‌گردد» (Caillois,1984,69). کایلویس این پدیده را به مثابه «یک وسوسه واقعی بوسیله فضا» تبیین می‌کند که با عملکرد جسمانی در ادراک فضایی مرتبط است. در این مرحله، ارگانیسم از محدودیت‌هایش رها می‌شود و احساس تمایز از محیط اطرافش را از دست می‌دهد. این فرایند فروپاشی ادراکی و هویتی را کایلویس «فردیت‌زدایی بواسطه جذب‌شدگی در فضا» می‌خواند و آن را مشابهت قوه میمسیس انسان به دنیای حشرات در نظر می‌گیرد. می‌توان از منظری این بحث را مطرح کرد که این گونه از تسلیم‌شدگی و جذب شدگی، در فرایند نظاره‌گری سینما نیز روی می‌دهد که در آن ناظر با رهایی از محدودیت‌های مرکزگرایی «سوژگی»، و با غوطه‌وری در دینامیک متشدد فضایی و جسمانی سینمایی، به یک «بدن بدون اندام» تبدیل می‌گردد. از این منظر، سینما یک فضای بلعنده را تولید می‌کند، متشکل از بلوک‌های فضایی-زمانی ناسازگار و ناهمجوار، با شتاب‌های متفاوت و جهت‌های حرکتی متفاوت و پراکنده. این فضای متشدد، تماشاگر را وا می دارد که به گونه‌ای جسمانی، و از طریق رابطه ای میمتیک، جذب حسانیت گروهی فضا گردد.

تماشاگر/پرسه‌زن از این‌رو، به جای یک سوژه‌ی ایستا و متعمق، به مثابه چیزی متحرک و بخشی از یک توده جمعی پراکنده می‌تواند در نظر گرفته شود، که سوژگی خود را در «حسانیت جمعی»، چندپاره، متکثر و غوطه‌ور می‌سازد. در رابطه با این تماشاگر/پرسه‌زن، می‌توان مفهوم «بدن ناکامل[۹]» را از الیزابت گروس وام گرفت، بدنی که در موقعیت صیرورت وقفه‌ناپذیر و جاودانه است، صیرورتی دائمی به دیگری(ها) (Grosz, 1994). با نگریستن به سینما از این منظر، مفهوم کلاسیک سوژه در اندیشه دکارتی می‌تواند در مسیرهایی نوینی مورد بازاندیشی قرار گیرد. تجربه «مواجهه» فیلمی، یک فرایند بی‌وقفه «سوژگی»زدایی است؛ جایی که کوگیتو، من فکر می‌کنم، تبدیل می‌شود به احساس کردن «با» و «در» دیگری«ها»، و نهایتاً و غایتاً دستیابی به «آنچه که نیچه می‌طلبد: [...] دیگرگونه احساس کردن» (دلوز،۱۳۹۱، ۱۷۶).

پیکره‌بندی‌های معمارانه مدرنیته به مثابه اجداد پیش‌سینماتیک

همان‌طور که بحث شد، تصاویر متحرک سینمایی، محصولی از حرکت و پویایی مدرنیته شهری بود. شبکه فرم‌های معمارانه مدرن منجر به خلق یک فرهنگ فضایی نوین شده بود که پویایی، جوهره و بنیان‌اش بود، و این فرهنگ تحرک و گذاریی مدرن بود که بستر شکل‌گیری سینما را فراهم کرد. در ریشه‌یابی بستر فضایی و معمارانه‌ای که به ظهور سینما منجر شد، نظریه‌پردازان از عناصر معمارانه شهرهای مدرن نظیر غرفه‌های نمایشگاهی، پاساژها، موزه‌ها و پانوراما یاد می‌کنند که سازنده دنیایی خیالی برای ناظران سرگردان بودند. مسیر حرکتی نگریستن و تماشاکردن در این ساختارهای معمارانه، یک فرم نوین از نگریستن را برای بیننده فراهم می‌کردند، و مهیاکننده شرایطی برای شکل‌گیری نگاه سکانسی و مونتاژی سینمایی بودند. آن فریدبرگ (Fried-berg, 1993)، در تحلیلش بر برخی از الگوهای فضایی مدرنیته همچون همه‌سوبین، موزه و پانوراما، از این پیکره‌بندی‌های معمارانه به مثابه اجداد پیش‌سینماتیکی یاد می‌کند که با تولید «نگاه خیره‌ی مجازیِ متحرک[۱۰]» برای ناظران، بستری را برای ظهور تصاویر متحرک سینمایی فراهم کردند. ساختار فضایی موزه‌ها، احساسی از سرگردانی و گذار را در ناظران بوجود می‌آوردند؛ مسیری از پیش طراحی‌شده برای مخاطبِ در حال حرکت فراهم می‌آمد و عابران می‌توانستند با گذار از لایه‌های تاریخی، گذشته‌ای تصنعی

و ساختگی را در لحظه حال تجربه کنند. اشیا و فضاها برای ناظر متحرک سازمان‌دهی می‌شدند و نگاه سکانسی و مونتاژی ناظر، مکان‌های دور و زمان‌های نامرتبط را به یکدیگر متصل می‌نمود (تصویر۱). دو گونه حرکت و سیالیت به گونه‌ای مکمل در موزه‌ها عمل می‌کنند، حرکت واقعی تماشاگر در فضا، با حرکت مجازی در لایه‌های زمان‌مند روایی توامان می‌گردد، از این‌رو نگاه متحرک واقعی و مجازی ترکیب می‌شوند. اما نکته اینجاست که این نگاه مجازی، تنها می‌تواند از طریق نگاه فیزیکی و واقعی محقق شود، و تعامل توامان آنهاست که تجربه کامل موزه را محقق می‌کند. موزه‌ها دنیایی مینیاتوریزه شده را برای ناظر فراهم می‌آوردند و با فریم‌بندی صحنه‌هایی از جهان، تماشاگر را وا می‌داشتند که با نقشه‌سازی ذهنی خود، یک پیوستگی خیالی را میان قطعه‌های گسسته ایجاد نماید. بدین ترتیب، به واسطه مجاورت‌های غریب فضایی/ زمانی، حسی از «پرسه‌زنی» توامان، در فضاهای واقعی و مجازی برای ناظر بوجود می‌آمد.

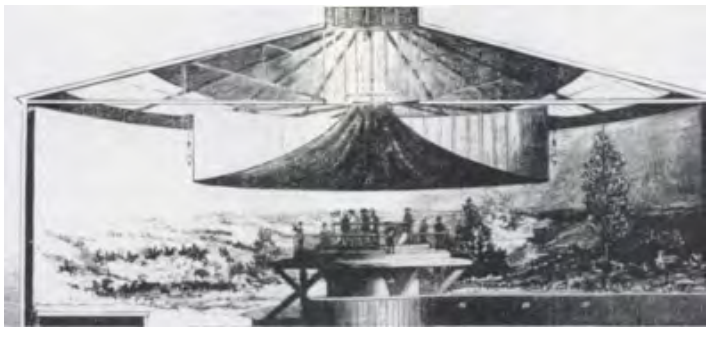
مشابه با ساختار فضایی موزه‌ها، پانوراما نیز یک ساختار معمارانه استوانه‌ای بود که یک نقاشی سیصد و شصت درجه، فضای داخلی‌اش را احاطه می‌کرد و تماشاگر در فضایی تاریک در مرکز استوانه جای می‌گرفت. در پانوراما، غالباً نقاشی‌هایی از لنداسکیپ‌های فراخ شهری به نمایش گذاشته می‌شد و به واسطه مقیاس بسیار بزرگ تصویر، احساسی از درون فضا بودن و تجربه

تصویر۱- در موزه، نگاه سکانسی و مونتاژی ناظر مکان‌ها و زمان‌های نامرتبط را به یکدیگر مرتبط می‌نماید.
ماخذ: (Friedberg, 1991, 426)

فضای شهری، برای ناظران فراهم می‌آمد (تصاویر۲ و ۳). نخستین نمایش پانوراما در لندن و در سال ۱۷۹۲ توسط رابرت بارکر ایرلندی انجام شد. بارکر در ساخت و طراحی پانوراما ملهم از ایده زندان همه‌سوبین[11] جرمی بنتام بود. والتر بنیامین که رابطه‌ای مستقیم و بی‌واسطه میان تماشاگر پانوراما و «پرسه‌زن» فضای شهری مدرن مشاهده می‌کرد، می‌نویسد: «در پانوراما، شهر به مثابه یک لنداسکیپ گشایش می‌یابد، پدیده‌ای که به گونه‌ای هموارتر برای «پرسه‌زن» نیز تجربه می‌شود» (Benjamin,1986,150).

پرسه‌زن در جستجوی آمیختن با توده جمعیت شهری

پرسه‌زنی، نوعی گردش بی‌هدف در هزارتوی متروپولیس مدرن می‌باشد که با احساسی از پراکنده‌اندیشی توامان است و معطوف به حرکت در میان جمعیت و تماشای مناظر معمارانه و فضاهای شهری اطراف است. تماشاکردن و «جذب‌شدن» به جذابیت‌های بصری و فضایی شهر در گونه‌ای از دریافت در حال عدم تمرکز، انگیزه و محرک اصلی حرکت پرسه‌زن است که در حال چهره‌شناسی افراد و خیابان‌ها از منظری به منظری دیگر کشیده می‌شود. ریشه پرسه‌زنی به پاریس قرن نوزدهم باز می‌گردد و نخستین بار در نوشته‌های بودلر بود که این مفهوم مورد مکاشفه قرار گرفت. در مقاله نقاش زندگی مدرن، بودلر (Baudelaire, 1986) پرسه‌زن را به مثابه قهرمان دنیای مدرن معرفی می‌کند که انرژی‌هایش با جرقه‌های شهر مدرن به تحرک درمی‌آیند. کنکاش‌های بی‌هدف، تصور کردن ماجراهای خیالی، و برخوردهای لحظه‌ای و تصادفی، مشخصه‌های هیجان‌انگیز متروپولیس مدرن را نزد بودلر، شکل می‌دادند و این فیگور پرسه‌زن بود که به نماینده تمثیلی این جنبه‌های زندگی شهری قرن نوزدهم تبدیل گردیده بود؛ شخصی که در پاساژها و خیابان‌های پاریس قرن نوزدهم به گشت و گذار می‌پرداخت و از تماشای بمباران تصاویر و مناظر هر لحظه تغییریابنده‌ای که با آنها مواجه می‌شد، لذت می‌برد (Shiel & Fitzmaurice, 2003). علیرغم آنکه بر خلاف گردش‌های دسته‌جمعی در شهر، پرسه‌زنی تنها در انزوا و تنهایی است که معنا می‌یابد، با این حال بخشی از پروسه اجتماعی اقامت گزیدن است در فضاهای



تصاویر ۲ و ۳- گشایش شهر به مثابه یک لنداسکیپ در برابر ناظر پانوراما.
ماخذ: (Parcell, 1994, 170)

شهری، و پرسه‌زن در جستجوی آمیختن با توده جمعیت شهری است. بودلر معتقد بود که برای پرسه‌زن، «جمعیت عنصر اصلی است. همانطور که هوا برای پرندگان و آب برای ماهی‌ها، اشتیاق و حرفه‌اش این است که به یک بدن واحد با جمعیت[۱۲] تبدیل گردد» (Baudelaire, 1986, 9). باید «چنان به درون جمعیت پاگذارد که گویی جمعیت منبع و مخزن عظیمی از انرژی الکتریکی است» (نقل شده در برمن، ۱۳۹۲، ۱۷۴).

شکوفایی پرسه‌زن، مرتبط با دوره شکوفایی پاساژهای مسقف شهری در پاریس بود که مسیرهای میانبر و کوتاهی برای گذرکردن عابران در میان لایه‌های شهری فراهم می‌کردند و به محل گذار مورد علاقه پرسه‌زن تبدیل شده بودند (تصویر۴). در زمان حکومت ناپلئون سوم، با طراحی بارون هوسمان[۱۳]، شبکه مدرنیته از پاساژها به سوی بلوارها، تغییر مکان پیدا کرد، «بلوارهای ناپلئون- هوسمان پایه‌های- اقتصادی، اجتماعی، زیباشناختی- جدیدی برای گردهم آوردن شمار انبوهی از مردمان به وجود می‌آورد... در چنین محیطی، واقعیات شهری براحتی می‌توانست اموری رویایی و جادویی شود»(برمن،۱۳۹۲، ۱۸۳). پس از پروژه بازسازی پاریس و طراحی بلوارها توسط هوسمان، با شکل‌گیری مسیرهای پیاده‌گذر وسیع، امکان تردد در بلوارها پدید آمد و بدین طریق زوال پاساژها سرعت بیشتری پیدا کرد (تصاویر ۵ و ۶). بودلر در آثارش، به ناپدید و محوشدن تدریجی کاراکتر پرسه‌زن بر اثر زوال پاساژها و شکل‌گیری بلوارهای طراحی شده توسط هوسمان اشاره می‌کند.

تصویر ۴- پاساژها به مثابه محل گذار مورد علاقه پرسه‌زن.
ماخذ: (Benjamin, 1999, 49)

والتر بنیامین و پرسه‌زنی در فضای رویاگونه متروپولیس مدرن

بنیامین، از پرسه‌زن بودلر به مثابه بنیانی برای کنکاش‌های عمیق خود در رابطه با تاثیرات شهر مدرن بر روی شهروندان بهره می‌گیرد و این مفهوم را مورد بازبینی قرار می‌دهد. هنگامی که بنیامین در رابطه با پرسه‌زن بحث می‌کرد، پاریس کاملاً به شهر بلوارها تبدیل گردیده بود و پاساژهای معدودی پس از تغییرات اعمال شده توسط هوسمان، باقی مانده بودند. بنیامین نیز معتقد بود که بستر شکل‌گیری پرسه‌زنی، پاریس بوده است و «پاریس نوع خاصی از پرسه‌زن را پدید می‌آورد... پاریسی‌ها، پاریس را به سرزمین موعود پرسه‌زن تبدیل کرده‌اند... در برابر پرسه‌زن شهر به قطب‌هایی دیالکتیکی شکافته می‌شود... شهر در برابر او خود را به مثابه یک لنداسکیپ می‌گشاید، و به اندازه یک اتاق به او نزدیک می‌شود» (Benjamin,1999,417). بنیامین بر این باور بود که قرن نوزدهم، به ظهور پدیده‌هایی منجر گردیده است که توجه به آنها می‌تواند در ادراک و شناخت مشخصه‌های قرن بیستم کمک شایانی نماید. بنیامین، توجه را به بافت فرهنگی مدرنیته که منجر به ظهور پدیده پرسه‌زنی گردید جلب می‌کند و بحث می‌کند که تلاش برای شناخت پرسه‌زن می‌تواند به مثابه ابزاری راهگشا برای درک فرهنگ شهری مدرن عمل نماید. وی پرسه‌زنی

تصویر ۵- پروژه بازسازی پاریس و بلوارهای طراحی شده توسط هوسمان.
ماخذ: (لامپونیانی،۱۳۹۰، ۱۹)

تصویر ۶- شکل‌گیری مسیرهای پیاده گذر وسیع بواسطه طراحی هوسمان.
ماخذ: (www.wikiart.com)

را در ارتباط با شبکه روابط فضایی متروپولیس و به مثابه یک گونه تجربه احساسی که به واسطه شوک مدرنیته و شرایط ادراکی مدرن پدید آمده بود، معرفی می‌کند و با وام‌گیری از عنوان داستانی از ادگار آلن پو، پرسه‌زن را «مردی در میان جمعیت» (Benjamin, 2006, 418) می‌خواند. همچون بودلر، نزد بنیامین نیز، پرسه‌زن به مثابه سرنمون سوژه مدرن بود، فیگوری که در فضاهای متروپولیس گذار می‌کرد و به تعامل با فضاهای داخلی خصوصی و خارجی عمومی می‌پرداخت که دیگر مرزبندی مشخصی نداشتند: «فضاهای داخلی خانگی به بیرون نقل مکان کرده‌اند...خیابان تبدیل به اتاق شده است و اتاق تبدیل به خیابان شده است»(Ibid, 406). بنیامین معتقد بود در متروپولیس، مفهوم اقامت گزیدن دچار بحران می‌گردد و فیگور پرسه‌زن خانه خصوصی خود را در فضاهای عمومی شهری بنا می‌کند: «[خیابان‌ها] سکونتگاهی برای پرسه‌زن هستند، پرسه‌زن در میان نماهای ساختمان‌ها به همان اندازه احساسِ در خانه بودن می‌کند که شهروندی در دیوارهای اتاقش» (Ibid, 68) . علی‌رغم آنکه در ادبیات آلمانی قرن نوزدهم، نویسندگانی چون هاینریش فن کلاست، هاینریش هاین، لودویگ بورن و ویلهلم راب به پدیده پرسه‌زنی در آثارشان پرداخته بودند، از فرانز هسل به عنوان بنیان‌گذار سنت آلمانی پرسه‌زنی یاد می‌شود. وی تجربه پرسه‌زنی را همچون «استحمام در جمعیت[۱۴]» شهری معرفی می‌کند و این چنین به تشریح سرگردانی پرسه‌زن در خیابان‌های برلین می‌پردازد: «پرسه‌زنی نوعی از خواندن خیابان است، که در آن چهره آدم‌ها، نماها و شیشه‌های مغازه‌ها، تراس‌های کافه‌ها، ماشین‌های خیابان، اتومبیل و درختان، تبدیل به حروف الفبایی می‌شوند که به لغات، جملات، صفحه‌ها و حتی به یک کتاب شکل می‌دهند. به منظور درگیرشدن در پرسه‌زنی، فرد نباید پیش‌فرضی قطعی در ذهن داشته باشد» (Frisby, 2005, 17). اگر چه علاوه بر هسل، نویسندگان دیگری نیز به شباهت پرسه‌زنی و خواندن کتاب اشاره کرده بودند، اما این بنیامین بود که در رابطه با خوانش شهر به مثابه یک متن بیش از دیگران بحث می‌کند: «شهر به صورت کتابی در دستانم درآمده بود، که من در دفعات گذشته با عجله، اندک نگاهی به آن کرده باشم» (تانکیس، ۱۳۹۰، ۱۹۲). شهر به مثابه متن باید به گونه‌ای خوانده شود که بتوان جنبه‌ها و ابعاد مخفی‌اش را آشکار ساخت و آن را رمزگشایی کرد. وی به اهمیت توجه به حاشیه‌ها و قطعه قطعه‌های شهری به منظور رمزگشایی شهر ارجاع می‌دهد و خوانشی موقتی و غالباً ناکامل را از شهر جستجو می‌کند که از جمع‌آوری قطعه‌های متنوع شهری شکل گرفته و تعمداً از ارائه یک پرسپکتیو کلی دوری می‌کند. پرسه‌زن در حالتی از ناخودآگاهی، «نشئگی» و «جذبه‌گی»، می‌تواند گذشته را از پرسپکتیو زمان حال درک کند و از طریق «تصویر دیالکتیکی» است که تعامل میان او و محیط شهری مدرن معنا می‌یابد. بنیامین از نوعی بیداری و لحظه آگاهی یاد می‌کند، لحظه‌ای که گذشته و حال در هم می‌آمیزند و پرسه‌زن می‌کوشد میان خاطرات گذشته و قطعه‌های تصویری زمان حال تعادل ایجاد کند.

با تاکید بر پیوند نزدیک، تنگاتنگ و تعاملی میان پرسه‌زنی و خیال‌پردازی، و اشاره به قدرت رویاپردازانه پرسه‌زن در رابطه با شهر به مثابه یک «بدن جنسیت‌مند[۱۵]» (Weigel, 2005, 89)، بنیامین نقشی بنیادین را برای حسانیت بدنی، و خاطره لامسه‌ای در نظر می‌گیرد. در خیابان یک‌طرفه، بر نقش مشخصه‌های حسانی و عصبی بدنی بر قوه خیال‌پردازی و رویاپردازی در پروسه ادراک محیط خارجی، تاکید می‌کند، چرا که بدون نقش سیستم عصبی، هیچ تخیلی وجود نخواهد داشت (بنیامین، ۱۳۹۰، ۴۴). بواسطه خلاقیت هنرمندانه پرسه‌زن در رویاپردازی، محیط شهری در برابر چشمانش به یک لنداسکیپ سورئال تبدیل می‌گردد، از این رو می‌توان بیان کرد که عمل پرسه‌زنی، تنها شامل مشاهده و خوانش فضای شهری نیست، بلکه در ذات خود، پروسه «تولیدکردن» و «آفرینشگری» را نیز شامل می‌شود. در تجربه فضای شهری، رابطه ای درهم تنیده میان فضای درونی پرسه‌زن و فضای شهری شکل می‌گیرد. در این فرایند، پرسه‌زن احساسات‌اش را به فضای شهری می‌بخشد و شهر نیز فضای حسانی‌اش را در درون کالبد پرسه‌زن منتشر می‌کند. پویایی و سیالیت فضای شهری و گذار پیکره‌های متحرک عابران با به تعامل برانگیختن واکنش‌های کینه‌استیک، در فضای درونی پرسه‌زن گونه‌ای از سیلان احساسی و حرکتی ایجاد می‌نماید. پرسه‌زن به بیرون‌افکنی (پروژکشن کردن) دنیای خیالی خود بر واقعیت فیزیکی شهر می‌پردازد، و متقابلاً با به کارگیری ماهیت فیزیکی و روانی شهر، در شکل‌دهی به رویای خود استفاده می‌کند. چهره‌هایی که در خیابان می‌بینند به شخصیت‌های رویاهایش تبدیل می‌شوند، و چهره‌ها و شخصیت‌های رویاها و خاطره‌هایش بر چهره‌های عابران گذرنده در سایت‌های شهری پروژکشن می‌شوند. از این رو برای پرسه‌زن، ارتباطی درهم‌تنیده میان نقشه واقعی و نقشه خیالی شهر به وجود می‌آید، تا اندازه‌ای که نمی‌توان میان این دو تمایز و تفکیکی قائل شد[۱۶]. در این «درهم‌آمیختگی» نقشه‌های خیالی و رویایی با نقشه واقعی شهر، وی عملاً در نقش یک معمار خیال‌پرداز ظاهر می‌شود که با بیرون‌افکندن فضای احساسی درونی خود به گستره فیزیکی فضاهای شهری، به بازپیکره‌بندی هویت معمارانه شهری می‌پردازد: «محله‌یی بی‌اندازه شلوغ. شبکه‌ای از کوچه‌ها که سال‌ها از رفتن به آنجا امتناع کرده بودم، وقتی کسی که برای من عزیز بود به آنجا نقل مکان کرد، به ناگاه حالتی دلباز و آرام به خود گرفت. مثل این که نورافکنی در پنجره‌ی خانه‌ی او کار گذاشته باشند، که باریکه‌های نور آن اطرافش را از دیگر جاها جدا کرده باشد»(بنیامین، ۱۳۹۰، ۳۶). در این آمیخته‌شدن رویا و واقعیت، مشکل بنیادین پرسه‌زن، به هم ریختگی و اغتشاش احساس فضایی-زمانی‌اش است، و این «حس ضعیف جهت‌یابی و ناتوانی در خواندن نقشه‌ی یک خیابان»(سانتاگ، ۱۳۹۰، ۹۷)، میل و شهوت او را به گم شدن در شهر افزایش می‌دهد. مباحث بنیامین پیرامون پیوند میان رویایی و واقعی، غیرعقلانیت نهفته در بطن خردگرایی مدرن، و ... را باید در کنکاش وی در رابطه با ریشه‌های مدرنتیه مورد بررسی قرار داد. بنیامین تبارشناسی مدرنیته شهری قرن بیستم، و مفاهیم توامانش همچون قطعه

قطعه‌گی، گذرایی و لحظه‌ای بودن، و... را در گذشته مبهم و فراموش شده‌ای به نام باروک جستجو می‌کند (Buci-Glucksmann, 1994). در پیوندی ناگسستنی با مضامین بنیادین باروک قرن هفدهمی، مضامینی چون: مالیخولیا، ویرانه، هزارتو (لابیرنت)، مرگ، زوال، سیلان، یکپارچگی و فانتزی.

منی با اشتیاقی سیری ناپذیر برای غیر- من بودن

علی‌رغم اینکه بنیامین، پرسه‌زنی را مرتبط با لذت نگریستن معرفی می‌کند و می‌نویسد، «برای پرسه‌زن لذت نگریستن فاتحانه است» (Benjamin, 2006,98)، اما معتقد است که تجربه کیفیت‌های فضایی محیط‌های شهری، نیاز به بهره‌گیری از تمام حواس و شکل‌گیری گونه‌ای از آمیختگی ادراکی در پرسه‌زن دارد. از این رو پرسه‌زنی تنها مرتبط با دیدن منظرهای شهری، و یک عمل بصری صرف نیست، بلکه با حرکات کالبدی پرسه‌زن و ادراکات هاپتیکی او نیز در ارتباط است. بنیامین اشاره می‌کند که پرسه‌زن برای درک اتمسفر مناظر شهری، باید این توانایی را داشته باشد که آنها را در حالت «از خود بیخودی» و «جذبه‌گی» تجربه کند و این امر نیازمند ارتباط و ترکیب میان حواس می‌باشد. پرسه‌زن در حالیکه از جنبه عقلانی، چندان بر خود مسلط نیست، مجذوب و شیفته پیکره‌بندی‌های فضایی و جسمانی هر لحظه دگرگون‌شونده، از خاصیت سرمست‌کنندگی متروپولیس لذت می‌برد و در پی تسلیم‌شدن و رهاکردن خود به لذت‌های حسانی تولیدشده در فضاهای شهری است؛ در پی غوطه‌ورساختن خود در انرژی جنبشی حرکت بدن‌ها در فضاهای شهری. شوقی برای به طور کامل خود را در معرض تجربه شهری قرار دادن او را در بر می‌گیرد، اشتیاقی برای یکی شدن با «توده جمعی پراکنده» در فضاهای شهری مدرن.

پرسه‌زن در حالت ناخودآگاهی و عدم‌تمرکز، در فضاهای شهری گردش می‌کند و نگاه امپاتیکش[۱۷] به تصاویر و چهره‌های متحرک شهری، به درجه‌ای می‌رسد که در پیوند با جمعیت به یک «بدن واحد» تبدیل می‌شود، «امپاتی سرشت مدهوشی و سرمستی‌ای است که به واسطه آن پرسه‌زن خود را در جمعیت رها می‌سازد... از مزیت غیرقابل مقایسه‌ای لذت می‌برد که می‌تواند هم «خود» باشد و هم «دیگری»... همانند روحی در جستجوی یک بدن، او وارد [بدن] فرد دیگری می‌شود، هر زمان که بخواهد» (Ibid,85-86). این وارد بدن شخص دیگر شدن و امپاتی با بدن دیگری، می‌تواند به شکل‌گیری نوعی لذت، رهایی، سرخوشی و نهایتاً به گونه‌ای از «اکستاسی» و «از خود بیخودی» منجر شود، نکته‌ای که مدتها قبل بودلر به آن اشاره کرده بود و معتقد بود احساس امپاتیک پرسه‌زن به نوعی «نشئگی» و «جذبه» می‌انجامد. بودلر در توصیف پرسه‌زن این چنین می‌نویسد: «برای یک پرسه‌زن کامل، برای یک تماشاگر مشتاق، این لذتی بی‌اندازه است تا خانه‌اش را در دل جمعیت برپا کند... دور از خانه بودن و در هرجایی خود را در خانه احساس کردن؛ نگریستن به جهان، بودن در مرکز جهان، و در عین حال پنهان باقی ماندن از دنیا- اینها تنها بخشی از کوچکترین لذت‌های این ذات‌های مستقل و مشتاق و بی‌طرف است... تماشاگر همچون شاهزاده‌ای است که همه‌جا از ناشناخته بودنش لذت می‌برد... او وارد جمعیت می‌شود انگار که وارد منبع بیکران انرژی الکتریکی شده است... او یک من است با اشتیاق سیری‌ناپذیری برای غیر- من بودن» (Baudelaire, 1986,9). توضیح بودلر در رابطه با پرسه‌زن، آشکارا یادآور تماشاگر سینماست؛ همچون پرسه‌زن، تماشاگر فیلم نیز «خود»ی است که به «دیگری»های فراوان دگردیسی می‌کند و صیرورت می‌یابد؛ وی با پشت سر گذاشتن هویت تثبیت شده‌ی خود، گونه‌ای از غوطه‌وری در هویت‌های ناشناخته دیگر پرسه‌زن‌های شهری را تجربه می‌کند؛ در حالی‌که در مرکز جهان ایستاده است و دنیا را می‌بیند، از دیده شدن مصون است.

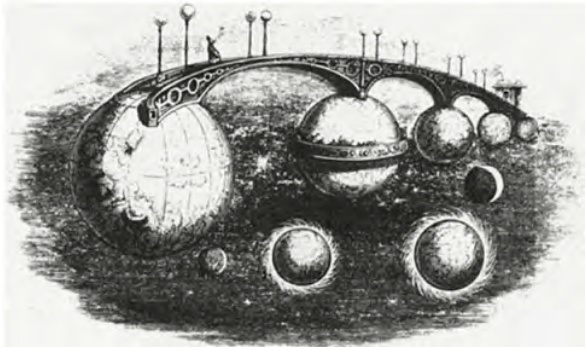
تشریح رولان بارت از داخل شدن تماشاگر به سالن نمایش فیلم، کمک فراوانی در روشن‌شدن بحث می‌کند. بارت معتقد است که برای پرسه‌زن «حتی پیش از آنکه تماشاگر شود موقعیتی سینمایی وجود دارد و این موقعیت پیش‌هیپنوتیزم است... و او را از این خیابان به خیابان دیگر، از این پوستر به آن پوستر می‌کشاند و سرانجام او خودش را در یک مکعب معمولی، تاریک و عادی دفن می‌کند... سالن سینما محل حضور است... [محل] جنب و جوش بدن‌هاست که بهترین تعریف و مصداق اروتیزم مدرن است... از نوع شهر بزرگ» (بارت، ۱۳۸۷، ۶۲). از منظر بارت، در جغرافیای حسانی و تاثر برانگیز سینما، در تاریکی شهری‌اش، تاثرها و عواطف تماشاگر تحریک می‌شود: «معنای تاریکی سالن سینما چیست؟... رنگی است که پژواکی اروتیک به همراه دارد؛ بخاطر نزدیکی و تماس انسانی در سالن سینما». بارت پیشنهاد می‌کند که تجربه سرگردانی و دربه‌دری پرسه‌زن مشابه احساس تماشاگر در سالن سینما، در ارتباط با تجربه حالتی از «مدهوشی» و «از خود جدایی» است، یک «جذبه کامل»، که در آن خود را شیفته‌وار غوطه‌ور می‌سازد، و سرسپرده‌ی حرکت‌ها و سیالیت‌های تصاویر و بدن‌های متحرک می‌گردد، مبهوت «توده مبهم جسم‌های دیگر» (همان، ۶۶-۶۴).

تماشاگر سینما به مثابه «پرسه‌زنی خیالی» در حال گذار در فضاهای فیلمی

هنرمندان قرن بیستم به خصوص سورئالیست‌ها، به ادراک در حال پریشانی و عدم‌تمرکز در فضاهای شهری مدرن توجه زیادی نشان داده بودند. لوئی آراگون، پرسه‌زنی را به مثابه ابزاری برای تجربه از «خودبیخودی» و ناخودآگاهی سورئالیستی معرفی می‌کرد، که با انجام آن، فرد با گذار در لابیرنت‌های حسانی متروپولیس از سلطه خرد و منطق عقلانی رها می‌گردد. سورئالیست‌ها همچنین پایه‌گذار نوعی از تماشا و ادراک فیلم، مشابه لذت ولگردی و سرگردانی در فضاهای شهری مدرن بودند و فضای سینما برایشان، لذت فضای متروپولیس با مشخصه‌های گذرایی و لحظه‌ای بودنش را تداعی می‌کرد (Bru-

no,1993). بنیامین که در بحث‌های خود پیرامون شهر مدرن، آشکارا متاثر از نظریات و آرای سورئالیست‌ها بود و تاکید می‌کرد که «هیچ چهره‌ای به اندازه چهره واقعی شهر، سورئالیستی نیست» (Benjamin, 2005, 211)، خود نیز کیفیت سینماتیک شهر مدرن را تشخیص داده بود. او با مرتبط کردن سینما و پدیده پرسه‌زنی نوشت: «آیا نمی‌توان فیلمی هیجان‌انگیز درباره نقشه پاریس ساخت؟ درباره گشایش و آشکارگی جنبه‌های متنوعش در توالی زمانی؟ درباره فشرده‌شدن سده‌ها پویایی در خیابان‌ها، بلوارها و پاساژها و میدان‌ها در فضایی به مدت یک فیلم؟ و آیا پرسه‌زن کاری غیر از این انجام می‌دهد؟» (Benjamin, 1999, 83). آنچنان که سوزان سانتاگ اشاره می‌کند، پرسه‌زنی در ذات خود، اساساً دربرگیرنده جنبه‌ها و مشخصه‌های عکاسانه و سینماتیک بوده است: «در واقع ارزش عکاسی برای اولین بار زمانی مشخص شد که به عنوان مصداق عمومیت‌یافته نگاه یک فلانور [پرسه‌زن] طبقه متوسط به کار رفت؛ فلانوری که حساسیت نگاهش به دقت توسط بودلر توصیف شده بود. عکاس همان خیابان‌گرد تنها و مسلح به دوربین است... پرسه‌زن نظربازی که شهر برایش عرصه بی‌پایان شهوت و لذت‌جویی است. فلانوری که متخصص دیدن و هم‌دلی[امپاتی] است» (سانتاگ، ۱۳۹۲، ۱۱۹-۱۲۱). از این منظر می‌توان بحث کرد که الگوی تماشاگر سرگردان و پرسه‌زن شهر مدرن که در فضاهای داخلی و خارجی شهر مدرن و پیکره‌بندی‌های معمارانه‌اش گذار می‌کرد، در فیگور تماشاگر فیلم دگرباره حلول پیدا کرد (تصویر ۷).

پرسه‌زنی در خیابان و تماشای فیلم، در مجاورت‌های غریب فضایی-زمانی، خوانش چهره‌ها و شناخت هویت درونی شخصیت‌ها از طریق حرکات بیرونی بدن‌ها با یکدیگر مرتبط‌اند. در روند مشاهده مناظر شهری، پرسه‌زن از تصاویر شهری مانند دوربین سینما فیلم می‌گیرد و زاویه‌دید و اندازه شات‌ها را نیز در نظر می‌گیرد. همانند کارگردان سینما به جمع‌آوری و ضبط صحنه‌ها و داستان‌های خیابان می‌پردازد. میان تصاویر قطعه قطعه رابطه برقرار می‌کند، و همچون یک تدوین‌گر، به مرتبط کردن آنها همچون فرایند مونتاژ کردن یک فیلم می‌پردازد. از این‌رو، می‌توان بیان داشت که «پرسه‌زن ارائه‌کننده چیزی به غیر از انسان سینما-چشم نیست[۱۸]» (Gelber, 1999, 156). همانطور که پرسه‌زن، شهر را در حال حرکت و پویایی ادراک می‌کند، جهانی متشکل از قطعه‌های



تصویر۷- گذار پرسه‌زن در میان فضاها و جهان‌های متفاوت.
ماخذ: (Friedberg, 1991, 420)

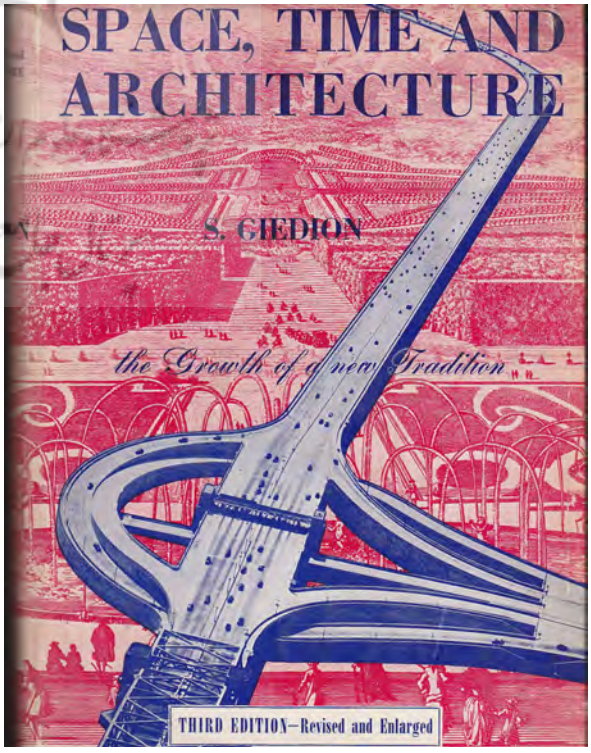
در حال سیلان و پویایی در برابر تماشاگر سینما نیز ظاهر می‌گردند و به تعبیر کراکائر فیلم نیز «جهانی را در حال حرکت نمایش می‌دهد» (Kracauer, 1997, 134). همچون بنیامین، کراکائر نیز جذب شدن پرسه‌زن در حالت «نشئگی»، اکستاسی و «از خود بیخودی» در شهر را با مسحوری تماشاگر سینما مقایسه می‌کرد، و معتقد بود قرابت سینما و سنگفرش خیابان در رابطه با «گذرایی» معنا پیدا می‌کند. وی پرسه‌زن را به مثابه مظهر بی‌خانمانی مدرن در نظر می‌گیرد که پیکره‌بندی‌های فضایی/ جسمانی شهر مدرن برای وی بستری را فراهم نموده است تا بتواند به «آرزوی دیرینه برای زیستن در فراسوی قلمروها» جامع عمل بپوشاند. در کتاب *تئوری فیلم*، کراکائر بحث می‌کند که تماشاگر فیلم و پرسه‌زن از ویژگی‌های مشترک فراوانی برخوردارند، و فیلم می‌تواند واقعیت داخلی پدیده‌ها را از طریق نمایش «سطوح خارجی» آنها نمایش دهد، نکته‌ای که ویژگی تبیین‌کننده پرسه‌زنی نیز می‌باشد. این رویکرد و توجه کراکائر به سطوح پدیده‌ها و همچنین پدیده‌های سطحی به منظور کنکاش در مفهوم مدرنیته، نکته‌ای که مضمون اساسی و بنیادین اندیشه و فلسفه وی را شکل می‌دهد (Koch, 2000, 28-29)، به مثابه واکنشی بر علیه سنت فلسفی عمیق‌اندیش آلمانی بود (Hansen, 1994, 10)، سنتی که بزعم وی، ناتوان از درک واقعیت دنیای معاصر بود، واقعیتی که با جسمانیت چیزها و حضور مردم آمیخته گردیده بود و در فیگور پرسه‌زن متبلورشده بود. پرسه‌زنی که شبانه در خیابان قدم می‌زند، «سرشار از احساس ناکاملی، که ممکن است جوانه کمال در آن پا بگیرد... هنگامی که بدنش ریشه در آسفالت خیابان دارد... و روحش بدون وقفه در شب پرسه می‌زند» (Kracauer, 1997, 332)، و ناگهان وارد سالن سینما می‌شود و با تماشای فیلم به شخصیت‌های متعددی دگردیسی می‌کند: «چگونه فیلم اشتیاق‌های فرد منزوی را برآورده می‌کند؟ فیلم یادآور پرسه‌زن قرن نوزدهم است (که در غیر اینصورت وجه اشتراک کوچکی داشتند) در حساسیتش به پدیده‌های زندگی واقعی که پرده را اشغال کرده‌اند. بنابر شواهد، این سیلان آنهاست که بیش از همه او را تحت تاثیر قرار می‌دهد. به علاوه، این پدیده‌ها، با روی دادن قطعه قطعه و اتفاقی... حواس‌اش را برای خیال‌پردازی تحریک می‌کنند. فضاهای داخلی بارها پیشنهاددهنده ماجراجویی‌های عجیب است، اجتماع‌های تصادفی و بداهه، نویدبخش تماس‌های انسانی است. هر تغییر لحظه‌ای صحنه، حامله حوادث پیش‌بینی نشده است...» (Ibid, 170).

پرسه‌زنی در «اتوپیا»

زیگفرید گیدئون، مورخ برجسته تاریخ معماری در کتاب *فضا، زمان و معماری* در بحث خود پیرامون مفهوم فضا-زمان در معماری و شهرسازی مدرن، به بحث درباره دینامیزاسیون بوجود آمده در نتیجه حرکت ماشین‌ها و تغییرات ادراکی متعاقب آن می‌پردازد که موجب به چالش کشیده‌شدن فهم سنتی از شهر گردیده بود. این مفهوم حتی در طراحی روی جلد کتاب که توسط هربرت بایر انجام شد نیز مورد تاکید قرار گرفته است. تصویر تغییرات ادراکی بوجود

آمده بواسطه حرکت خودروها در فضای شهری را نمایش می‌دهد. در طرح بایر، تصویری از آزادراهی چند مسیره بر روی تصویری از کاخ و باغ ورسای به نمایندگی از هنر و معماری سنتی قرار گرفته است (تصویر ۸). گیدئون اشاره می‌کند «در مقایسه شهرسازی امروزی با برنامه‌های هاسمان [هوسمان] باید متذکر شویم که خیابان‌های بی‌انتهایی که وی احداث کرد، زاییده تصور هنری عصر رنسانس یعنی پرسپکتیو بود. ما امروز باید تصوری تازه داشته باشیم، تصوری که بر اساس ملاحظات فنی و تغییراتی که اتومبیل بوجود آورده استوار باشد. این تصور تازه تصور فضا- زمان است» (گیدئون، ۱۳۸۹، ۶۴۳). با ارجاع به تجربه فضایی- زمانی ناظر در پارک‌وی‌های آمریکایی گیدئون می‌افزاید: «زیبایی مناظر طبیعی مقابل قصور سای را شخص می‌توانست به یک نظر دریابد. اما مانند تمام آثار هنری عصر ما زیبایی پارک‌وی‌ها را نمی‌توان با نگاه از یک نقطه دید دریافت. این زیبایی تنها با حرکت، با تبعیت از نشیب و فراز جاده که نقاط دید متعدد فراهم می‌آورد، می‌تواند به احساس آید. بندرت جزبه هنگام راندن در پارک‌وی‌ها می‌توان پدیده هنری عصر ما: فضا- زمان را چنین به دقت احساس کرد. به هنگام راندن در پارک وی همه چیز را به توالی و فاصله زمانی کوتاه می‌توان رویت کرد»(همان، ۶۴۷-۶۴۶).

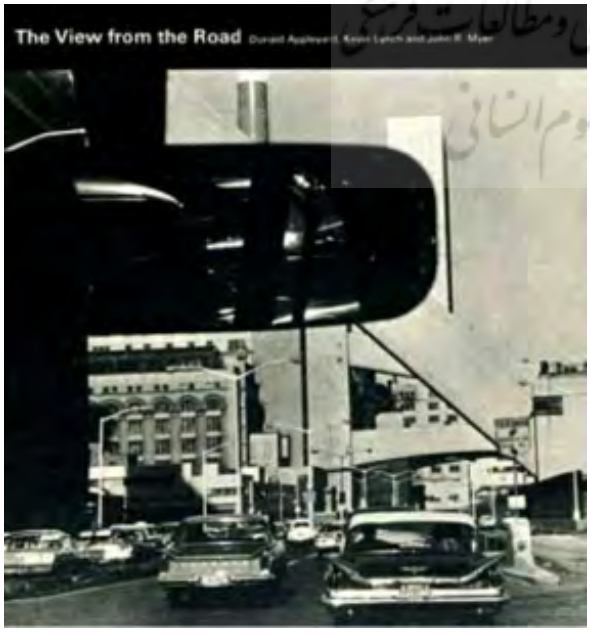
هم‌راستا با بحث گیدئون، در کتاب *لس‌آنجلس: معماری با چهارا کولوژی*، راینر بنهام شهرسازی اتومبیل محور غرب آمریکا را مورد بررسی قرار می‌دهد و لس‌آنجلس را به مثابه مدلی برای شهرسازی معاصر مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد که فرم شهری و تجربه ادراکی متعاقب‌اش، کاملاً در ارتباط تنگاتنگ با اتومبیل است. بانهام در بخش‌های «در آینه عقب ماشین» و «به سوی



تصویر۸- طراحی هربرت بایر برای جلد کتاب *فضا، زمان و معماری*.
ماخذ: (Giedion, 1956, Front Page)

یک کتاب‌شناسی رانندگی»، به فرهنگ ماشین و نقش آن در سازمان‌دهی بافت شهری لس‌آنجلس می‌پردازد و می‌نویسد: «زبان طراحی، معماری و شهرسازی لس‌آنجلس، زبان حرکت است... کسانی که نمی‌توانند به گونه‌ای سیال در بافت‌های پراکنده شهری‌اش حرکت کنند، هرگز نمی‌توانند این شهر را به گونه‌ای کامل درک نمایند» (Benham, 2009, 5). در شروع کتاب، با تاکید بر لزوم درک و تجربه لس‌آنجلس تنها بواسطه حرکت و نگریستن از زاویه دید اتومبیل متحرک می‌نویسد: «همانند نسل قبلی روشنفکران انگلیسی که زبان ایتالیایی را می‌آموختند تا بتوانند دانته را به زبان اصلی بخوانند، من رانندگی را یاد گرفتم تا بتوانم نسخه اصلی لس‌آنجلس را بخوانم» (Ibid, 5). در کتاب *دید از جاده*، آپلیارد، لینچ و مایر، به تحلیل تجربه رانندگی می‌پردازند و بر اهمیت تصویر لنداسکیپ‌ها و مناظری که توسط راننده ماشین مشاهده می‌شود در طراحی شهری معاصر تاکید می‌کنند (تصویر۹). مولفان کتاب، مدیوم فیلم را به عنوان ابزاری مناسب برای آنالیز و بازنمایی محیط‌های شهری معاصر معرفی می‌کنند و آشکارا تجربه ناظر متحرک در شهر را با تجربه سینمایی قیاس می‌کنند: «حس سکانس فضایی معماری در مقیاس بزرگ، در پیوستگی و سیالیت زمانی، مشابه سینما و موسیقی است» (Appleyard et al., 1964, 4). هدف اصلی مولفان در کتاب، بسط یک استراتژی طراحی مرتبط با بزرگراه[۱۹] شهری می‌باشد که برای راننده- ناظر این امکان را فراهم آورد که متناسب با قواعد تئوری گشتالت، با بکارگیری قوه تخیل خود و بیرون افکندن تخیلات و رویاهای خود بتواند کلیت دلخواه خود را از مجاورت قطعه‌های گسسته شکل دهد.

متاثر از نتایج به دست آمده در کتاب *دید از جاده*، پیش‌فرض اولیه‌ای که در کتاب *آموختن از لاس وگاس* (Venturi & Scott Brown, 1988) توسط دنیس اسکات براون و رابرت ونتوری مطرح می‌شود این نکته است که حرکت ماشین در شکل‌دهی



تصویر ۹- تصویر روی جلد کتاب *دید از جاده*.
ماخذ: (Appleyard et al., 1964)

به شهرهای آمریکایی معاصر، تاثیر فوق‌العاده بااهمیتی داشته است. مولفان با اشاره به احساس ادراکی ناظر سوار بر ماشین که با سرعت بالاتری از عابران پیاده در میان فضاهای شهری حرکت می‌کند، نتیجه می‌گیرند که این تغییر ادراکی شهروندان، به تغییرات بنیادینی در فرم‌های معمارانه و شهری می‌انجامد. ماشین از این منظر تبدیل به ابزاری برای گونه نوینی از ادراک شهری می‌گردد و شهری را در حال حرکت برای سرنشینان به نمایش می‌گذارد. ونتوری و اسکات براون معتقد بودند که فیلم بهتر از عکاسی ساکن می‌تواند در درک مشخصه ماشین‌محور شهرهای معاصر یاری‌رسان باشد، و فضای نامحدود شهری باید به مثابه یکسری سکانس‌های متحرک ادراک گردد. اسکات براون همچنین در بسیاری از بحث‌هایش به اهمیت توجه به فیلم به مثابه ابزاری کارآمد برای بازنمایی و تجزیه و تحلیل فرم شهری اشاره می‌کرد، و توانایی و پتانسیل‌های فیلم‌ها در شکل‌دهی و تولید تصاویر ذهنی از شهرها را مورد تاکید قرار می‌داد[۲۰]. با در نظر گرفتن این نکته که فضای شهری معاصر نخست توسط نگاه متحرک راننده ماشین ادراک می‌گردد و تجربه فضای شهری به طور همزمان با تجربه رانندگی در هم‌آمیخته است، در آموختن از لاس وگاس، بحث بدین‌گونه مطرح می‌شود که برای راننده ماشین، تصاویر شهری به گونه‌ای سکانسی، متشکل از یکسری تصاویر متوالی در شیشه جلوی ماشین گشایش می‌یابد. به عبارت دیگر، ساختاری روایی در این‌گونه از ادراک فضای شهری حک می‌گردد و ناظر متحرک در ماشین در تجربه‌اش از فضای شهری روایت خود را شکل می‌دهد. از این رو، رانندگی با اتومبیل را می‌توان نوع نوینی از پرسه‌زنی در نظر گرفت. در حالیکه «نشان بارز شهرسازی قرن نوزدهم بلوار بود، رسانه‌ای برای گردآوردن مواد و نیروهای انسانی انفجاری، وجه مشخصه شهرسازی قرن بیستم نیز بزرگراه بوده است» (برمن، ۱۳۹۲، ۲۰۰)، و نگاه خیره پرسه‌زن که نزد بنیامین به مثابه تجسم‌بخش زندگی شهری مدرن بود، جای خود را به «*دید از جاده*» داده است. دید ناظر سوار بر اتومبیل و ادراک لنداسکیپ‌های تغییریابنده از شیشه ماشین، شباهتی غیرقابل انکار با پروسه تماشای فیلم دارد و با نگریستن از شیشه جلوی ماشین، شهر به مثابه یک لنداسکیپ سینمایی خود را می‌گشاید. در فیلم‌های سینماگران بزرگی نظیر هیچکاک (خصوصاً سرگیجه)، روسلینی (*سفر به ایتالیا*)، وندرس (*پاریس تگزاس*)، و کیارستمی (*طعم گیلاس*، *زندگی و دیگر هیچ*، *زیر درختان زیتون* و ...) شباهت‌ها و دلالت‌های فراوانی به رابطه نگریستن از شیشه جلوی ماشین و تماشای فیلم وجود دارد. در سینمای کیارستمی، همانطور که مالوی اشاره می‌کند، با تصویربرداری از درون ماشین، حرکت دوربین دلالتی آشکار به نوع منحصری از ادراک حرکتی پدید آمده برای مخاطب هنگام تماشای فیلم دارد (Mulvey, 2006, 123). همچنین نمی‌توان از مشابهت تناسبات پرده سینما با ابعاد شیشه جلوی ماشین غافل شد. در رانندگی، «لنداسکیپ به گونه‌ای سینماتیک ظاهر می‌شود. به خصوص فریم‌بندی، سکانس‌بندی، تدوین... آهنگ حرکت متغیر... تمام اینها با ذات سینمایی رانندگی به وجود می‌آیند» (Borden, 2010, 109-108). سکانس‌های تصاویر روبروی شیشه خودرو، راننده را به یک سفر خیالی در بین فضاهای شهری دعوت می‌کنند و به تجربه‌ای سینماتیک از شهر شکل می‌دهند. پل ویریلیو، با یکسان انگاشتن سیالیت فضای سینمایی و احساس پویایی در حال رانندگی می‌نویسد، «آنچه روبروی شیشه جلوی ماشین می‌گذرد، سینماست در دقیق‌ترین معنایش» (Cited in Fried-berg, 2002, 185). «اتوپیای[۲۱]» ماشین (Benham, 2009, 195)، فضایی دیداری- شنیداری را مهیا می‌کند که در آن مونتاژ تصاویر به همراه حاشیه صوتی موسیقی که از رادیو ضبط خودرو پخش می‌شود، کاملاً یادآور فضای سینماست. در حالیکه در پرسه‌زنی ریتم حرکت محدود و در ارتباط با حرکت بدن انسانی است، در رانندگی این سرعت خودرو است که می‌تواند فضاهای دور را در زمانی بسیار کوتاه به یکدیگر پیوند دهد. همچون تماشاگر سینما که نگاهش در ارتباط است با ریتم فضایی-زمانی تولید شده توسط آپاراتوس سینمایی، راننده ماشین و نگاهش، به ریتم فضایی ایجاد شده بواسطه حرکت ماشین وابسته است. همانگونه که سینما تماشاگر ساکن را در بین فضاها و زمان‌های مختلف گذار می‌دهد، راننده متصل به تکنولوژی ماشین نیز، در حالیکه ساکن بر صندلی خود نشسته است، از میان سایت‌ها و فضاها می‌گذرد. ماشین از این منظر یک پروتز[۲۲] برای بدن انسانی است، که بواسطه آن یک بسط جسمانی و یک فراروی از محدودیت‌های کالبد انسانی پدید می‌آید[۲۳]. خودِ اصطلاحِ پروتز، به معنای «درجلو قراردادن» و «بسط دادن» است، و ریشه یونانی‌اش (prosthenos) به «اسمبلاژی از تعامل گوشت انسان و ماشین[۲۴]» دلالت دارد. فروید، از تکنولوژی به مثابه پروتزهای بدنی و ابزاری برای تکمیل توانایی‌های بدن یاد می‌کرد:

«آدمی با هر ابزار، اعضای خود را کامل می‌کند- هم اعضای حرکتی و هم اعضای حسی- یا محدودیت‌های کاربرد آنها را کاهش می‌دهد. موتورها، نیروی غول‌آسایی را در اختیار او می‌گذارند که می‌تواند از آنها همانطور که از ماهیچه‌هایش استفاده می‌کند، در همه جهت استفاده کند... او با عینک ضعف عدسی چشم‌اش را جبران می‌کند، با دوربین به مکان‌های دوردست می‌نگرد، و با میکروسکوپ بر محدودیت‌های بینایی‌اش که شبکیه به او تحمیل می‌کند، چیره می‌شود... خانه بدلی برای بطن مادر، مسکنی که زمانی برای انسان امن‌ترین و راحتی بخش‌ترین مکان بوده است» (فروید، ۱۳۸۳، ۵۲-۵۱).

از این رو بدن پروتز شده به تکنولوژی ماشین، به یک «بدن بدون اندام» تبدیل می‌گردد[۲۵]. این نگرش به تکنولوژی و مفهوم پروتز، می‌تواند مدخلی راهگشا در مطالعات سینمایی بگشاید. سینما از این منظر، به مثابه یک تکنولوژی در رابطه با ظرفیت‌های بدنی معنا می‌یابد، در توانایی دیزالوکردن مرزهای بدن در ماشین سینماتوگرافی، که جسمانیت‌مندی و «سوژگی» مخاطبان را در محیط ماشین تکنولوژیکی خود دچار دگردیسی می‌کند. بدن در سینما نیز از محدودیت‌های ارگانیسم فراروی می‌کند و به یک «بدن بدون اندام» تبدیل می‌گردد، بدنی پیوند یافته با حسانیت تکنولوژیکی فضای سینمایی.

نتیجه

نگاه خیره متحرک پرسه‌زن قرن نوزدهم به فضاهای متروپولیس، تبیین‌کننده بسیاری از مشخصه‌های مدرنیته و پیش‌بینی‌کننده و مهیاکننده شرایط ظهور نگاه تماشاگر سینما بوده است. همانطور که در مقاله بحث شد، تماشاگر فیلم و پرسه‌زن از ویژگی‌های مشترک فراوانی برخوردارند و تماشاگر سینما را می‌توان به مثابه یک پرسه‌زن خیالی در فضاها و زمان‌های سینمایی در نظر گرفت. همانطور که نظریه‌پردازان تاکید می‌کنند، ظهور الگوها و تیپولوژی‌های جدید شهری، ثمره گسترش و رشد اتومبیل‌ها و فرهنگ خودرویی بوده است. ماشین از این منظر تبدیل به ابزاری نوین، برای ادراک فضای شهری معاصر گردیده است، و سرنشین خودرو را می‌توان به مثابه گونه نوین پرسه‌زن لحاظ کرد. دید پویای ناظر سوار بر اتومبیل، دربرگیرنده جنبه‌ها و مشخصه‌های سینماتیک بسیاری نظیر فریم‌بندی، سکانس‌بندی و تدوین تصاویر و مناظر اطراف می‌باشد. سکانس تصاویر گشایش‌یابنده در مقابل سرنشین خودرو، او را به یک سفر خیالی در بین فضاهای شهری دعوت می‌کند و به تجربه‌ای مشابه دریافت سینمایی از شهر شکل می‌دهد. با گسترش و فراگیرشدن سینما، این نکته را نمی‌توان فراموش کرد که ذهن شهروندان غالباً با تصاویر سینمایی و خاطره‌هایی از فیلم‌ها انباشته گردیده است. در هنگام رانندگی و نگریستن از شیشه ماشین به شهر، گاه خاطرات سینمایی با تصاویر واقعی از فضای شهری در هم آمیخته می‌شوند و با در هم‌تنیده شدن این دو فضا در هم، تجربه‌ای غریب و متفاوت از تجربه ابتدایی افراد از شهر شکل می‌گیرد که می‌تواند به بروز رابطه‌ای عمیق‌تر و احساساتی‌تر در روند تعلق‌پذیری افراد به شهر بیانجامد.

پی‌نوشت‌ها

1 Giuliana Bruno.
2 Leo Charney.
3 Anne Friedberg.
4 Tom Gunning.
5 Miriam Hansen.
6 Charles Baudelaire.
7 Walter Benjamin.
8 Siegfried Kracauer.
9 Incomplete Body.
10 A Mobilized Virtual Gaze.
11 Panopticon.
12 One Flesh with the Crowd.

۱۳ Georges-Eugene Haussmann: بارون «ژرژ اوژن هوسمان»، دولتمرد شهرساز فرانسوی، در دوره حکومت ناپلئون سوم، مجری طرح سامان‌دهی نقشه شهر پاریس گردید. طرح نوسازی هوسمان، با ایجاد بلوارهای گسترده و طولانی که به صورت شعاعی به میدانی مرکزی متصل می‌گردیدند، بافت شهری پاریس را دگرگون ساخت و به یکی از مهم‌ترین الگوهای نهضت شهرسازی مدرن تبدیل گردید. طرح هوسمان، به منبع الهامی در نوسازی بسیاری از دیگر شهرهای اروپایی همچون رم، بروکسل، وین، استکهلم، مادرید و بارسلونا تبدیل گردید.

14 Bath in a Crowd.
15 City as a Sexualized Body.

۱۶ یکی از بهترین نمودهای این درهم‌تنیده‌شدن نقشه واقعی و خیالی شهر نزد پرسه‌زن را می‌توان در فیلم «نیمه شب در پاریس» وودی آلن یافت. برای مطالعه بیشتر در رابطه با اهمیت مفهوم پرسه‌زنی در سینمای آلن، رجوع کنید به: Brigham, William (2013), Taking the Tortoise for a Walk: Woody Allen as Flâneur, in A Companion to Woody Allen, edited by Peter J. Bailey, Sam B. Girgus, Wiley Blackwell Companions to Film Directors.

۱۷ بنیامین در مباحث خود پیرامون مفهوم امپاتی، خصوصاً متاثر از رویکرد روان‌شناسانه آلمانی به زیبایی‌شناسی بود. این مفهوم نخستین بار توسط رابرت ویشر در بحثش پیرامون ادراک فرم مطرح شد، و بعدها توسط تئودور لیپز، آگوست اشمارسوف و هانریش ولفلین بسط داده شد. در آلمانی واژه امپاتی einfuhlung از واژه‌های احساس کردن fuhlen و عاطفه coefuhl ریشه می‌گیرد. در اتیمولوژی یونانی اصطلاح امپاتی از empatheia ریشه می‌گیرد که از لغات pathein به معنی «زجرکشیدن، سختی کشیدن» و em به معنای «درون» تشکیل شده است، و به معنای احساس کردن (زجرکشیدن) در درون شخص دیگری است. ویشر معتقد بود که امپاتی پدیده‌ای دوطرفه است؛ متشکل از پروسه بیرون افکنی (پروژکشن) و درونی سازی (اینتروژکشن). از این رو، ابژه به مثابه محملی برای بازتاب دادن امپاتی سوژه عمل می‌کند و در پژواک اتفاق افتاده بین سوژه و ابژه، خود سوژه دچار گونه‌ای از تغییر و دگرگونی می‌گردد.

۱۸ ژیگا ورتف سینماگر بزرگ سینمای شوروی و کارگردان فیلم مردی با دوربین فیلمبرداری، در رابطه با توانایی‌های دوربین سینما نوشته بود: «من سینما- چشم هستم. چشمی مکانیکی هستم. به عنوان یک ماشین، دنیا را به صورتی نشانتان می دهم که تنها خودم می توانم ببینم... من در حرکت دائمی هستم» (استم،۱۳۸۹، ۶۲).

19 Highway.

۲۰ اسکات براون همچنین معتقد بود فیلم‌ها با اجتناب از مشخصه تک شاتی نقشه‌ها و اطلس‌های سنتی می‌توانند مقوله زمان را وارد اطلس نگاری‌ها نمایند. در مقاله *درباره هنر پاپ*، *رواگری و طراحی* (Scott Brown, 1969)، با یادکردن از فیلم‌ساز برجسته سینمای ایتالیا، میکل آنجلو آنتونیونی و فیلم‌های شب، صحرای سرخ و آگزندیسمان بر نقش پیشروی کارگردانان سینما در به تصویرکشیدن شهرها تاکید می‌کند و به معماران و طراحان شهری توصیه می‌کند که از کارگردان های سینما الهام بگیرند.

21 Autopia.
22 Prosthesis.

۲۳ مارشال مک لوهان در اثر خود برای درک رسانه‌ها، یکی از مهم‌ترین عملکرد رسانه‌ها را بسط تکنولوژیکی ظرفیت‌های انسانی توصیف می‌کند. نگاه کنید به مک لوهان، مارشال (۱۳۷۷)، برای درک رسانه ها، ترجمه سعید آذری، تهران: سروش.

24 An Assemblage of Human- Fleshy-Machine.

۲۵ نزد دلوز و گاتاری، مفهوم بدن بدون‌اندام، تبلورگر تلاشی‌ست برای فرارفتن از درک بدن به مثابه یک ارگانیسم (برساخته از خون، ارگان‌ها، ماهیچه‌ها، هورمون‌ها)، و به جای آن نگریستنی‌ست به بدن، به مثابه چیزی که همواره از خود فراروی می‌کند و تجاوز می‌کند و با بدن‌ها، تکنولوژی‌ها،

شیءها و فضاها، ملحق می‌شود و ترکیب می‌گردد.

فهرست منابع

استم، رابرت(۱۳۸۹)، *مقدمه‌ای بر نظریه فیلم*، ترجمه: گروه مترجمان به کوشش احسان نوروزی، شرکت انتشارات سوره مهر، تهران.

بارت، رولات(۱۳۸۷)، *بارت و سینما: گزیده مقالات و گفتگوهای رولان بارت درباره سینما*، ترجمه مازیار اسلامی، نشر گام نو، تهران.

برمن، مارشال(۱۳۹۲)، تجربه مدرنیته (*هرآنچه سخت و استوار است دود می شود و به هوا می رود*)، ترجمه مراد فرهادپور، طرح نو، تهران.

بنیامین، والتر(۱۳۹۰)، *خیابان یک طرفه*، ترجمه حمید فرازنده، نشر مرکز، تهران.

تانکیس، فرن(۱۳۹۰)، *فضا، شهر و نظریه اجتماعی*، ترجمه حمیدرضا پارسی و آرزو افلاطونی، موسسه انتشارات دانشگاه تهران، تهران.

دلوز، ژیل(۱۳۹۱)، *نیچه و فلسفه*، ترجمه عادل مشایخی، نشر نی، تهران.

دلوز، ژیل، و فلیکس گتاری (۱۳۹۳)، *فلسفه چیست؟* ترجمه زهره اکسیری و پیمان غلامی، رخ داد نو، تهران.

سانتاگ، سوزان(۱۳۹۰)، *سیمای والتر بنیامین*، در خیابان یک طرفه، ترجمه حمید فرازنده، نشر مرکز، تهران.

سانتاگ، سوزان(۱۳۹۲)، *درباره عکاسی*، ترجمه نگین شیدوش و فرشید آذرنگ، نشر حرفه نویسنده، تهران.

گیدئون، زیگفرید(۱۳۸۹)، *فضا، زمان، و معماری: رشد یک سنت جدید*، ترجمه: منوچهر مزینی، شرکت انتشارات علمی فرهنگی، تهران.

فروید، زیگموند(۱۳۸۳)، *تمدن و ملالت‌های آن*، ترجمه محمد مبشری، نشر ماهی، تهران.

لامپونیانی، ویتوریو مانیاگو(۱۳۹۰)، *معماری و شهرسازی در قرن بیستم*، ترجمه لادن اعتضادی، مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، تهران.

Appleyard, Donald, Lynch, Kevin, & Myer, John Randolph (1964), *the View from the Road*, The MIT Press, Cambridge.

Baudelaire, Charles (1986), *The painter of modern life and other essays*, Translated by Jonathan Mayne, Phaidon Press, London.

Benham, Reyner (2009), *Los Angeles: the architecture of four ecologies*, University of California Press, Berkeley.

Benjamin, Walter (1986), *Reflections: essays, aohorism, autobiographical writing*, Edited by Peter Demetz, Schocken Books, New York.

Benjamin, Walter (1999), *The Arcades Project*, Edited by Rolf Tiedemann, the Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Benjamin, Walter (2005), *Walter Benjamin - Selected Writings*, 1927-1930, Harvard University Press, Cambridge.

Benjamin, Walter (2006), *the Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Edited by Michael William Jennings, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge.

Borden, Iain (2010), *Driving*, in Restless cities, Edited by Matthew Beaumont and Gregory Dart, Verso, London & New York, pp: 99-121.

Bordwell, David. (1997), *On the History of Film Style*: Harvard University Press, Cambridge.

Bruno, Giuliana (1993), *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city films of Elvira Notari*, Princeton University Press, Princeton.

Buci-Glucksmann, Christine (1994), *Baroque Reason: the Aesthetics of Modernity*, Sage, London.

Caillois, Roger, & Shepley, John (1984), *Mimicry and legendary psychasthenia*, October, 31, pp:17-32.

Casetti, Francesco (2008), *Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*, Columbia University Press, New York.

Charney, Leo, & Schwartz, Vanessa R. (1995), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley.

Friedberg, Anne (1991), *Les flaneur du mal(l): cinema and the postmodern condition*, Publications of the Modern Language Association of America, Vol. 106, NO. 3, pp: 419-431.

Friedberg, Anne (1993), *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley.

Friedberg, Anne (2002), *Urban mobility and cinematic visuality: the screens of Los Angeles – endless cinema or private telematics*, Journal of Visual Culture, Vol. 1, No.2, pp: 183-204.

Frisby, David (2005), *the metropolis as text: Otto Wagner and Vienna's 'second renaissance*, in the hieroglyphics of space: Reading and Experiencing the Modern Metropolis, Edited by Neil Leach, Taylor & Francis, London and New York, pp: 15-30.

Giedion, Siegfried (1956), *Space, Time and Architecture: The Growth of a new Tradition*, Harvard University Press, Cambridge.

Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile bodies: Toward a corporeal feminism*, Indiana University Press, Cambridge.

Gelber, Anke (1999), *The art of taking a walk: flanerie, litretature, and film in weimar culture*, Princeton University Press, Princeton.

Hake, Sabine (2008), *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*: University of Michigan Press, Ann Arbor.

Hansen, Miriam Bratu (1994), *America, paris, the alps: kracaurer (and benjamin) on cinema and modernity*, University of Chicago, Chicago.

Hansen, Miriam (2012), *Cinema and experience : Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, University of California Press, Berkeley.

Koch, Gertrud (2000), Siegfried Kracauer: an Introduction, Princeton University Press, Princeton.

Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of film : the redemption of physical reality*, Princeton University Press, Princeton.

Mulvey, Laura (2006), *Death 24x a second: stillness and the moving image*, Reaktion book, London.

Parcell, Stephen (1994), *The momentary modern magic of the panorama*, in Chora 1, Edited by Alberto perez-gomez and Stephen Parcell, McGill University Press, Montreal, pp: 167-188.

Scott Brown, Denis (1969), on pop art, permissiveness, and planning, *Journal of American Institute of Planners*, Vol. 35, No. 3, pp: 184-186.

Shiel, Mark, & Fitzmaurice, Tony (2003), *Screening the city*, Verso, London & New York.

Singer, Ben (2013), *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Columbia University Press, New York.

Venturi, Robert & Scott Brown, Denis (1988), *learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, MIT Press, Cambridge.

Weigel, Sigrid (2005), *Body-and Image-Space: Re-reading Walter Benjamin*, Routledge, London & New York.