نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

موقعیت زیبایی‌شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی براساس نظریات والتر بنیامین

پریا کریمی [۱]، مصطفی مختاباد امرئی [۲*]، آزاده شاهچراغی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری، گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. pariakarimi@ymail.com
[۲*] (نویسنده مسئول) دکتری تخصصی، گروه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. mokhtabm@modares.ac.ir
[۳] دکتری تخصصی،گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
a.shahcheraghi@gmail.com.com

اطلاعات مقاله

مقالهٔ پژوهشی

شمارهٔ ۴۴

دورهٔ ۱۸

صفحهٔ ۳۹۱ الی ۴۰۷

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۹
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۰۴/۱۵
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۹/۰۷/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۱۲/۰۱

کلمات کلیدی

فضاهای سینمایی،
والتر بنیامین،
مدرنیته،
پرسه‌زنی.

ارجاع به این مقاله

کریمی، پریا، مختاباد امرئی، سیدمصطفی، شاهچراغی، آزاده. (۱۴۰۰). " موقعیت زیبایی شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی بر اساس نظریات والتر بنیامین". هنر اسلامی، ۱۸(۴۴)، ۳۹۱-۴۰۷.

dorl.net/dor/20.1001.1.1735708.1400.18.44.1.6

dx.doi.org/10.22034/IAS.2020.250510.1370

چکیده

امروزه سینما یکی از مهم‌ترین سرگرمی‌های افراد در جوامع است؛ نوعی سرگرمی که با هنر و فضای هنری و زیبایی‌شناختی عجین شده است. بررسی مقوله زیبایی‌شناختی فضاهای سینمایی براساس نظریات مدرن می‌تواند در ایجاد درک نوین از این هنر و کاربردهای آن مؤثر باشد. تحقیقات میان‌رشته‌ای، فضایی را بین رشته‌های مشارکت‌کننده ایجاد می‌کند و بر حیطه‌های هم‌پوشانی میان رشته‌ها تمرکز می‌کند. پژوهش حاضر به روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر داده‌های منابع کتابخانه‌ای به رشتهٔ تحریر درآمده است. در این تحقیقات، روابط کاملاً نسبی و طرفین مشارکت-کننده می‌توانند از فرضیات و میان‌رشته‌ای دخیل، به تناسب بهره‌مند شوند. شهر و سینما به‌عنوان دو محصول مدرنیته دارای تشابهات و وجوه اشتراکی هستند که زمینه مطالعات بینارشته‌ای را فراهم می‌آورد. یکی از خصوصیات مدرنیته ایجاد شخصیت پرسه‌زن در شهر است، پرسه‌زن فردی است که با فراغت بال در شهر قدم می‌زند و بدون هیچ هدفی به کشف می‌پردازد. تماشاگر سینما را نیز می‌توان به نوعی پرسه‌زن در دنیای فیلم دانست، وی در فرآیند تماشای فیلم در دنیایی دیگر سیر می‌کند؛ دنیایی که آغاز و پایان مشخصی ندارد و مسیر آن از طریق زوایای دوربین و نگاه کارگردان شکل می‌گیرد.

اهداف پژوهش

۱. بررسی سینما به‌عنوان یک سرگرمی در جوامع مدرن.

۲. کشف موقعیت‌های زیبایی‌شناختی و اجتماعی فضاهای سینمایی براساس نظریات والتر بنیامین.

سؤالات پژوهش

۱. فضاهای سینمایی چه نقشی می‌توانند در ایجاد سرگرمی در جوامع مدرن داشته باشند؟

۲. زیبایی‌شناختی و موقعیت‌های اجتماعی براساس نظریات والتر بنیامین چه جایگاهی در فضاهای سینمایی دارند؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در سال‌های اخیر، بررسی رابطهٔ سینما، معماری و شهر به یکی از مباحث راهگشا در جهت شناخت فرهنگ مدرنیته تبدیل گشته است. این مباحث به‌خصوص در میان افرادی که تلاش می‌کنند تز مدرنیته را در تئوری فیلم بسط دهند، بسیار مطرح است. ارتباط پیچیده سینما با دیگر تمارین و فعالیت‌های پیش‌سینماتیک یا فعالیت‌های هم‌دوره و موازی ظهور سینما ازجمله مشخصه‌های فضایی شهر مدرن، ساختارهای معمارانهٔ نوظهور و جنبش‌های هنری مدرن برخاسته از مدرنیته شهری که بر ظهور سینما تأثیر گذاشتند یا از سینما تأثیر گرفتند، نکته‌ای است که تئوری فیلم مدرنیته‌محور بر آن تأکید می‌کند. مطمئناً یکی از مهم‌ترین دلایل جذابیت نقش‌مایه‌های شهری برای نخستین فیلمسازان، واقعیت عینی و قابل فهم این فضاها برای ایشان بوده است. نخستین فیلم همچون نخستین عکس‌ها چیزی بیش از مستندهایی واقعی و زندگی‌نگارانه نبودند و کوشش چندانی برای بلاغت زیبایی‌شناختی در آن‌ها دیده نمی‌شد. این مسیر بسیار بیش از حقه‌های نمایشی مه‌لی‌لیس به معرفی و توصیف فضای شهری نزدیک بود و کم و بیش تصاویر حاشیه نقشه‌های جغرافیایی و معماری کهن را به یاد می‌آورد. نظریه‌پردازان فیلم با انتقاد از تمایل برای نگریستن به حوزه فیلم به‌مثابهٔ شبکه‌ای جدا و به‌مثابهٔ حیطه‌ای مستقل، پیشنهاد می‌کند مطالعات فیلم باید در بستری مشترک با سایر حیطه‌های مطالعات اجتماعی قرار گیرد. این نظریه‌پردازان با انتقاد از گرایش مسلط بر تئوری فیلم سال‌های اخیر در خوانش فیلم به‌مثابهٔ سیستم متنی و نادیده انگاشتن دیگر ظرفیت‌های مدیوم، بر بازیابی سینما مبنی بر جنبه‌های فضایی تاکید می‌کند.(Furniturice&Shiel,2001) متأثر از این مباحث، در سال‌های اخیر، موضوع ارتباط میان تئوری فیلم و تئوری معماری، توجه نظریه‌پردازان بسیاری را از هر دو حوزه به خود معطوف کرده است. این نظریه‌پردازان بر تأثیر و نفوذ مفاهیم سینمایی بر نظریه‌های معماری و شهر و راهکارهای به‌کارگیری ظرفیت‌های رسانه سینما در راستای غنی‌سازی تئوری معماری و نظریه‌های شهری تاکید می‌کنند. در پروژه پاساژها، والتر بنیامین اشاره می‌کند که همهٔ مسائل هنر معاصر تنها در رابطه با سینماست که به صورت‌بندی نهایی خود می‌رسند.

جولیانا برونو در کتاب *اطلس احساسات: سفری در هنر، معماری و فیلم* سابقه این رابطه را در نیمه آغازین سده بیستم و نظریه‌های معماری مدرن ریشه‌یابی می‌کند (Bruno ۱۹۹۳), امروزه نیز این تأثیر در آثار بسیاری از معماران مطرح معاصر آشکار است. آنچنان که آنتونی ویدلر در کتاب فضای معوج گشته: هنر، معماری و اضطراب در فرهنگ مدرن (vidler , ۲۰۰۰) همچنین ریچارد کوئک در کتاب *منظره‌ای سینماتیک: فضاهای سینمایی در معماری و شهرها* (koeck , ۲۰۱۲), بحث می‌کنند. در مهم‌ترین گرایش‌های معماری معاصر به‌راحتی می‌توان نفوذ نگره سینماتیک را مشاهده کرد. همچنین دررابطه‌با مبحث اندیشیدن سینمایی می‌توان از آثار ژیل دلوز، فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی یاد کرد. دلوز در دو اثر سترگ خود، *سینما، حرکت - تصویر* و *سینما و زمان- تصویر*، از منظری فیلسوفانه به تحلیل آثار سینمایی می‌پردازد. همچنین در کتاب *سینمایی فکر کردن: رویکردهای فلسفی به سینمای نو* (Philips,2008)، مجموعه‌مقالاتی گرد آمده است که برخی از فلاسفه معاصر به کاوش در ماهیت فلسفی آثار فیلمسازانی چون آلفرد هیچکاک، لوچینو ویسکونتی، میکل انجلو آنتونیونی و ویموندرس می‌پردازند و می‌کوشند ظرفیت‌های این آثار را در شکل‌دهی به گونه‌های نوین اندیشیدن آشکار سازند.

تحقیقات میان‌رشته‌ای، بین رشته‌های مشارکت‌کننده فضایی را ایجاد و بر حیطه‌های هم‌پوشانی میان رشته‌ها تمرکز می‌کنند. در این تحقیقات، روابط کاملاً نسبی هستند و طرفین مشارکت‌کننده می‌توانند از فرضیات میان‌رشته‌ای دخیل، به تناسب بهره‌مند شوند. مطالعات میان‌رشته‌ای، با بسط دادن مرزهای دانش، امکان بررسی پدیده‌های مختلف را با پرسپکتیوهای متنوعی که از رشته‌های مختلف به دست می‌آید، فراهم می‌کند و با گشایش مرزهای سنتی رشته‌ها به روی یکدیگر، پتانسیل‌های هریک از حیطه‌های مشارکت‌کننده را بسط و گسترش می‌دهند؛ ازاین‌رو، رویکرد میان‌رشته‌ای با مواجه کردن جنبه‌های خاموش و از نظر دور مانده، امکان گذار و تخطی از قالب‌بندی‌های خشک و مرزبندی‌های تثبیت‌شده را فراهم می‌سازد.

۱. مدرنیته و سینما

ازهم‌گسیختگی و تکه‌تکه‌شدگی مفاهیم، تبیین‌گر زندگی شهری هستند؛ جایی که در آن کنش‌ها و رخدادها فردفرد ساکنین را به شکلی جدی و غیرمنتظره مورد هجمه قرار می‌دهند. چنین گذاری در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، گسستی رادیکال را در «شالوده‌های حسی زندگی روانی» پی نهاد و از این رهگذر، گونه‌ای جدید از تصاویر ذهنی و حسی را خلق کرد. زیمل تأثیرات کلان شهر مدرن بر سوبژکتیویته را در سایه تلفیق تصاویر و ادراک حسی یا به بیان بهتر، حرکت و محرک تعریف کرد؛ تلفیقی که به‌طور موجز مبین پتانسیل رسانه سینما در بیان ویژگی‌های شهر بود. فیلمی همچون برلین, سمفونی یک شهر تجربه حسی شهر را از طریق مونتاژ تداعی‌گرانه‌اش بازتولید می‌کند؛ شیوه‌ای که می‌تواند سویه‌های پراکنده و تکه‌تکه زندگی مدرن را در کلان شهر فراچنگ آورد (Hake،1994:130)

الکساندر نیز برای هنر چند ویژگی قائل است. اول، همواره با محصولی هنری سروکار داریم که ملموس، دیدنی و شنیدنی است. دوم، محصول هنری باید توسط عموم تجربه شود نه اینکه صرفاً وجود داشته باشد. سوم، هنر با انگیزهٔ لذت بردن تجربه می‌شود که ممکن است لذتی زیبایی‌شناختی با لذت ناشی از برقراری روابط اجتماعی، تفریح یا فرار از واقعیت باشد. چهارم، هنر شکلی بیانی دارد و در پیوند با زندگی تفسیری از آن ارائه می‌کنند. پنجم آنکه هنر به‌واسطهٔ زمینه‌اش، چه فیزیکی و چه اجتماعی تعریف می‌شود (الکساندر، ۱۳۹۳ : ۳۰). سینما قابلیت شکل دادن و به‌هم‌آمیختن مناسبات و نامناسبات اجتماعی و برانگیختن ترس‌ها، هیجانات، شادی‌ها و عمومی‌ترین امیال افراد را دارد. با این تفاسیر، باید گفت «سینما به‌مثابهٔ نوعی ناخودآگاه اجتماعی عمل می‌کند» (ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۳۰).

سینما به‌عنوان یک هنر، همزمان واجد موقعیت اجتماعی و زیبایی‌شناختی است و این دو جنبه درهم تنیده شده‌اند. ویژگی اجتماعی سینما ممکن است بر وجه هنری آن تأثیر گذارد. همچنان که در بازگشت وجه هنری سینما بر جامعه تأثیرگذار است. همانند هر نهاد دیگر، سینما نیز یک دورهٔ ماقبل تاریخی، یک تاریخ و یک ساعت دارد. سینما به همان سرعت که اختراع شد، به‌عنوان یک نهاد به وجود آمد و بلافاصله جهان را درنوردید. سینما یکی از نهادهای اجتماعی کلیدی جامعه و یکی از زنده‌ترین اشکال هنری عصر ماست» (جاروی،۱۳۷۹ : ۴۲). سینما یک تخیل بصری و جریان روایی را در مقیاس بزرگی به فرهنگ عرضه می‌کند، تصویر متحرک، چیزی معنازا، داستان‌زا و پرشور است.» (کالکر به نقل از ارمکی و امیر، ۱۳۸۸: ۱۳۰) برخی در اهمیت سینما تا بدانجا پیش رفته‌اند که معتقدند آیینه سینما، وسیله بازتاباندن واقعیت صرف نیست، بلکه وسیله در هم آمیختن آرمان‌ها با واقعیت‌های موجود و تصویری بوده که بر واقعیت تاثیری نمایان گذارده و آن را دگرگون ساخته است. سینما به جای آنکه تصویر جهان باشد، سرانجام، جهانی به شکل خود آفریده است (اسحاق پور، ۱۳۸۹: ۵).

سینما با ترکیب تصاویر، روایت و موسیقی، بازنمایی خلق می‌کند که جزو قوی‌ترین خلاقیت‌های انسانی قلمداد می‌شود. امروزه سینما ابزاری برای روایت‌گری است. مهم‌ترین و در دسترس‌ترین واسطه برای کاوش جهان، درگیری و برانگیختن عواطف و احساسات انسان، خاطره و تخیل است. ما در زمانه‌ای زندگی می‌کنیم که در آن سینما و فیلم، بخشی از سکونتگاه ماست (خالق پناه، ۱۳۹۰: ۷۲). ارمکی و امیر (ارمکی و امیر،۱۳۸۸) شش کارکرد برای سینما برشمرده‌اند که عبارت‌اند از:

۱. گریزخواهی: تاریخ فیلم و سینما نشان می‌دهد که در دوره‌های رکود اقتصادی و جنگ که افراد با مشکلات اقتصادی و اجتماعی فراوان روبه‌رویند. برای گریز از دست مشکلات به سینما پناه می‌برند. به‌نوعی، کارکرد گریزخواهی مبتنی بر این فرضیه است که اساس سینما بر تخیل استوار است.
۲. جامعه‌پذیری: سینما، همانند دیگر اشکال ارتباط جمعی، قادر است نهادهای جامعه‌پذیری سنتی مثل مدرسه، کلیسا و والدین را پشت سر بگذارد و ارتباطی مستقیم با افراد برقرار کند.
۳. تبلیغ و اقناع: فیلم به سبب ویژگی‌های منحصربه‌فرد و جذاب خود همچون صدا، تصویر، موسیقی و رنگ و حرکت همواره اثرگذارتر از دیگر پیام‌هاست؛ بنابراین اقناع در نظریه‌های ارتباط جمعی، بیشتر بدان توجه شده است.
۴. هم‌ذات‌پنداری: مفهوم هم‌ذات‌پنداری معمولاً بدین معنی است که مخاطب خود را به جای شخصیت‌های فیلم قرار می‌دهد و با آنها همدلی می‌کند. گونه‌های روایت نیازهای ریشه‌دار و پنهانی مخاطب را برآورده می‌سازند و به همین سبب، همذات‌پنداری با نوع داستان از اهمیت فراوانی برخوردار می‌شود.
۵. نشان دادن واقعیت: یکی دیگر از کارکردهای سینما، مخصوصاً در جایی که مسائل مردم اعم از مسائل روانی، اجتماعی و غیره به میان می‌آیند، نشان دادن عریان واقعیت‌هاست یا در اصطلاح، نشان دادن واقعیت‌ها همانگونه که هستند. البته، ساختن فیلم داستانی صددرصد واقعی ممکن نیست، اما می‌شود فیلمی ساخت که موضوع آن صددرصد واقعی باشد.
۶. ایجاد نگرش‌های جدید: سینما قادر است نگرش‌ها و عقاید جدیدی ایجاد کند و این امر به‌ویژه هنگامی صورت می‌گیرد که مخاطبان فیلم در زمینه‌ای خاص تجربه‌ای نداشته باشند. توانایی سینما در انتقال مخاطب به بیرون از بافت فرهنگی - محلی خود، مسئله‌ای مهم است و یکی از تأثیرات نگران‌کننده و درعین‌حال امیدبخش سینما به شمار می‌رود.

اهمیت سینما علاوه‌بر قابلیت‌های منحصربه‌فرد آنکه بیشتر نتیجهٔ ترکیب هنرها و تکنیک‌های مختلف درهم است، به ارتباط میان سینما و تجربه مدرنیته مربوط است. سینما صرفاً فرمی فرهنگی در میان دیگر فرم‌ها نیست؛ بلکه مهم‌ترین فرم و به گفته گدار کانون مدرنیته است. سینما در همان حال که بخشی از جریان تجربه مدرنیته است، خصلت‌های آن و توانایی به خود نگریستن را در خود دارد. به عبارت دیگر سینما نیز همچون مدرنیزاسیون شهری، فردگرایی، طبقه متوسط و غیره بخشی از مدرنیته است (آزاد ارمکی و خالق‌پناه، ۱۳۹۰: ۷۵).

از نظر دووینو سینما با زمینه اجتماعی‌اش رابطهٔ تنگاتنگی دارد؛ ازاین‌رو می‌تواند شاخصی برای سنجش وضعیت فرهنگی و اجتماعی باشد. بنابراین، مطالعه سینما به‌منزلهٔ یک عنصر فرهنگی و اجتماعی می‌تواند ما را به عمق لایه‌های حیات اجتماعی کنونی‌مان برساند. همان‌طورکه دووینو اشاره می‌کند، یکی از زیان‌بارترین توهمات در خصوص

جامعه‌شناسی هنر این است که بیان هنری را نوعی فعالیت تخصصی بدانیم که با واقعیت مسائل جاری جامعه کاملا بیگانه است. درواقع، جوهرهٔ اجتماعی از طریق فعالیت هنری به نحوی مضاعف و دیالکتیکی عمل می‌کند. به اعتقاد او تخیل هنری تا حد گسترده‌ای از تجربه موجود بهره می‌گیرد (دووینو، ۱۳۸۸: ۶). دووینو آغاز هر تلاشی برای تحلیل جامعه‌شناختی اثر هنری را بررسی همزمان تجربهٔ واقعی خلاقیت و تجربه عملی و پویای زندگی در متن جامعه می‌داند. «هدف، مطالعه رابطه بین تجربه تخیلی و دینامیسم اجتماعی است» (دووینو، ۷:۱۳۸۸). اثر هنری دریچه‌ای به مطالعه جامعه است. بین آفرینش هنری و واقعیت بیرونی رابطه وجود دارد؛ در غیراین‌صورت، اثر هنری چیزی جز رویاپردازی حسرت‌آمیز نیست.

واقعیت‌های اجتماعی به میانجی تجربهٔ تخیلی هنرمند در اثر هنری انعکاس پیدا می‌کنند، اما این انعکاس به هیچ رو خطی و مستقیم نیست. سینما آنچه را پیش‌تر فقط به صورت ضمنی در مناسبات بشری وجود داشت، علنی می‌کند و در مقام نوعی هنر کولاژ دوباره ترکیب‌بندی می نماید. (دووینو، ۱۳۸۸ : ۱۰)

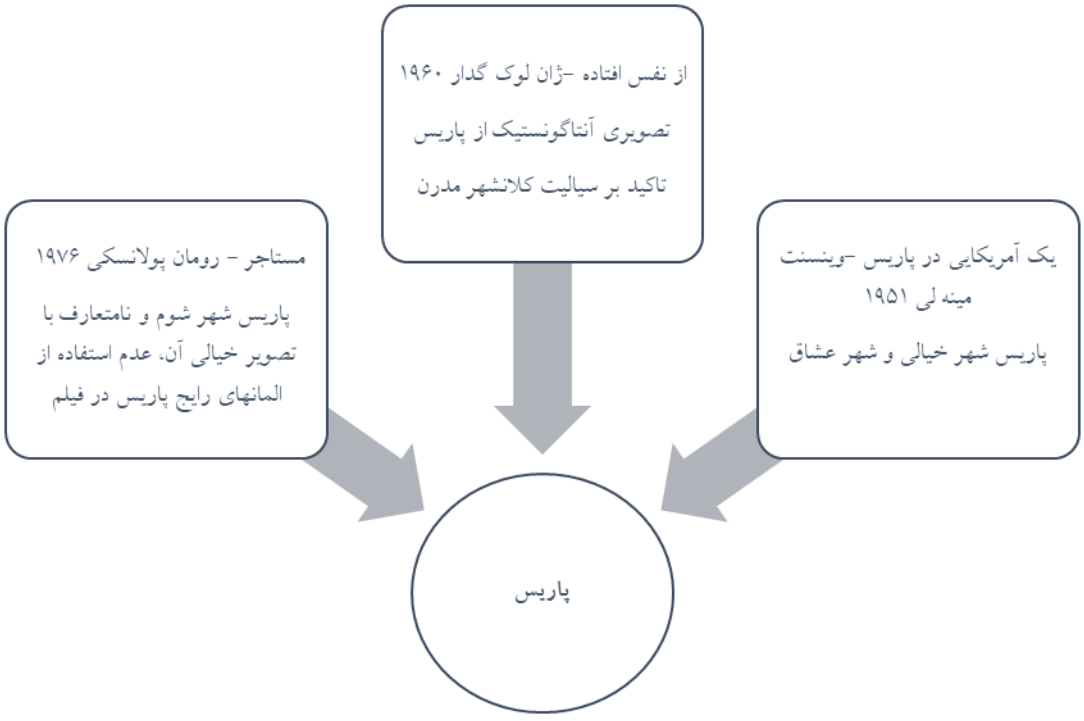
۲. شهر در سینما

از منظر نظریه‌پردازان مرتبط با «تز مدرنتیه»، ظهور سینما که مفاهیم زیبایی‌شناسی سنتی سایر هنرها در رابطه با مفاهیم فضا و زمان را به‌طور کلی دگرگون کرد، توأمان و در موازات بوده است. 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، به‌خصوص آنچه در پاریس قرن نوزدهم اتفاق افتاد، بخش عمده تئوری فیلم مدرنیته‌محور را شکل می‌دهد که به تجربه احساسی تغییریابندهٔ مدرنیته شهری می‌پردازد. مفهوم «پرسه‌زنی» به‌مثابهٔ عمل گذار و سرگردانی در فضاهای شهری، نزد این نظریه‌پردازها برجسته شده است، یک نگرهٔ پویا و سرگردان که با تغییر لنداسکیپ‌ها و دگرگونی فرهنگ بصری شهر مدرن، به تحرک وا داشته می‌شود. به بیان کراکاشر «انسان این عصر فقط با سرانگشتان خود واقعیت را لمس می‌کنند و این نیازی است که سینما قادر به پاسخگویی آن هست» (محمدپور، ۱۳۹۱: ۴۲).

به‌سختی می‌توان فیلمی را یافت که تصویری از معماری در خود نداشته باشد. این نظر حتی اگر در فیلم، بنایی هم نشان داده نشود، باز هم صحت خواهد داشت؛ چراکه همان قاب‌بندی تصویر یا تعریف مقیاس و وضعیت نور بر تثبیت یک مکان مشخص دلالت دارند (خوشبخت، ۱۳۸۸). در طراحی صحنه، پس‌زمینه‌ها می‌توانند نقاشی شوند و بینابین آنها را می‌توان با ماکت‌هایی در ابعاد مختلف و پرسپکتیوهای صحیح پر کرد. توسط این روش‌های جایگزین یا خارج کردن همه چیز از مقیاس‌های حقیقی و ضروری خود، می‌توان در یک فضای محدود، صحنه جنایی عظیم و مرتفع را بازسازی کرد و بیشترین صرفه‌جویی را در هزینه و زمان ساخت فیلم تحقق بخشید (رامین‌فر، ۱۳۸۲).

برج ایفل در ذهن، حافظه و خاطرهٔ ما در وهلهٔ نخست در مقام تصویری سینماتوگرافیک تجربه می‌شود تا یک بنای واقعی. به همین خاطر هنگامی که با تصویر شهرهای مهم در سینما مواجه هستیم، از نیویورک تا لندن و پاریس و رم، که در تاریخ سینما انبوهی از فیلم‌ها این شهرها را به شکل و سیاق خود ثبت کرده‌اند، با تنوع نگرش و دیدهای متفاوت هم مواجهیم؛ به‌عنوان مثال پاریسی که در «یک آمریکایی در پاریس» (۱۹۵۱) وینسنت مینه لی می بینیم با پاریسی

که در فیلم «ازنفس‌افتاده» (۱۹۶۰) ژان لوک گدار به تصویر کشیده شده است متفاوت است، همچنانکه پاریس «از نفس افتاده» گدار با پاریسی که در دیوانه وار» (۱۹۸۸) یا «مستأجر» (۱۹۷۶) رومن پولانسکی به نمایش درآمده، بسیار متفاوت است. پاریس مینه لی همان پاریس خیالی و آرمانی است از شهر عشاق، همان پشتیبان و مکمل خیالیک کلانشهر واقعی. پاریس «از نفس افتاده» که فیلمسازش ستایندهٔ پرشور مینه لی و «یک آمریکایی در پاریس» است، با پاریس مینه لی متفاوت است. گدار تصویری کاملا آنتاگونیستیک از پاریس ارائه می‌کند و بر ثبت صیرورت و سیالیت موجود در زندگی روزمره در کلانشهری مدرن تأکید می‌گذارد بر سویهٔ پیش‌بینی‌ناپذیر و نابهنگام کلانشهر و واسازی تصویر خیالی هالیوودی از پاریس و درعین‌حال ارائهٔ پاریسی شخصی که ریشه در تجربیات او دارد. در آثار پولانسکی هم عموما تصویری که از پاریس ارائه می‌شود، نامتعارف و شوم و بیانگر رابطه عشق و نفرت اوست. فیلم «دیوانه‌وار» با تصویر ماشین حمل و جمع‌آوری زباله‌های شهری در ساعات آغازین روز شروع می‌شود، بی‌آنکه از ایفل و نشانه‌های قراردادی شهر برای «پاریسی کردن» تصاویر استفاده کند. در سکانس پایانی نیز این تصویر تکرار می‌شود و این فیلم از طریق یک تصویر غیرقراردادی از پاریس که با صحنه‌های جمع‌آوری آشغال نقطه‌گذاری شده است، پاریس را بر ما می‌گشاید و می‌بندد. با این مثال‌ها به یک معنا می‌توان بحث اولیه‌مان را تصدیق کرد که سینما در ازای آن وامی که برای معرفی کردن معماری و فضاهای معمارانه به آن می‌دهد، اقساط کلان‌تری از معماری می‌گیرد؛ یعنی همان برداشت‌ها و تصاویر متکثر و متفاوتی که تماشاگران به‌واسطهٔ سینما از شهرها تجربه می‌کنند (اسلامی، ۱۳۹۴:۱۶) (تصویر شماره ۱)



تصویر شماره ۱) سه تصویر ذهنی ایجاد شده از شهر پاریس در سه فیلم متفاوت

۳. پرسه‌زنی در شهر

دو ویژگی کلیدی طرح‌شده از سوی زیمل، حرکت در شهر و کالایی شدن ارتباطات در شهر، توسط مهم‌ترین فیلسوف و منتقد فرهنگی عصر جمهوری وایمار، والتر بنیامین به گونه‌ای مبسوط نظریه‌پردازی شده و بسط یافته‌اند. بنیامین پرسه‌زن را موجودی در نظر گرفت که با فراغت بال در شهر قدم می‌زند؛ شمایلی کلیدی در پاریس قرن نوزدهم و سپس برلین اوایل قرن بیستم (رجوع شود به اشعار غنایی شارل بودلر که نمونه‌هایی ادبی دربارهٔ پرسه‌زن هستند). مطابق دیدگاه جیمی فیشر، هنگامی که بنیامین به نقد و بررسی اثر ارزشمند فرانتس هسل، پیاده‌روی در شهر، پرداخت، مجددا به شمایل پرسه‌زن در دههٔ ۱۹۲۰ رجوع کرد. پرسه‌زن فردی عاطل و باطل متعلق به قرن نوزدهم بود که بی‌هدف در شهر پرسه می‌زد و به دنبال مفری در دل جمعیت می‌گشت (Benjamin,1999:21). پرسه‌زن در نمود بیرونی و ظاهری‌اش، همانند زندگی مدرن، گمنام و ناشناس است. برای اینکه او را از دیگران تمییز دهیم، نشانهٔ خاصی وجود ندارد. پرسه‌زن نامرئی و غیرقابل تشخیص باقی می‌ماند (Souza&Donough,2006).

پرسه‌زن در حالت ناخودآگاهی و عدم تمرکز، در فضاهای شهری گردش می‌کند و نگاه امپاتیکش 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 به‌واسطهٔ آن پرسه‌زن، خود را در جمعیت رها می‌سازد. از مزیت غیرقابل مقایسه‌ای لذت می‌برد که می‌تواند هم «خود» باشد هم «دیگری»... همانند روحی در جستجوی یک بدن، او وارد بدن فرد دیگری می‌شود، هر زمان که بخواهد. (Benjamin,2006:85-86)

پرسه‌زن فردی است قادر به بازخوانی گذشته، زیرا او از منظر مدرنیته توان بازشناسی گذشته را داراست. پرسه‌زن شمایلی است که در مقطعی خاص از مدرنیته زاده شده است و البته با وجود این، او به‌تمامی به مدرنیته تعلق ندارد. او در آستانه قرار گرفته است، در آستانه کلانشهر، در آستانه بدل شدن به عضوی از طبقه متوسط؛ اما هنوز توانایی این کار (غرق شدن در مدرنیته) را ندارد. (منل، ۱۳۹۵: ۴۱)

به‌رغم 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 را در پرسه‌زن دارد؛ ازاین‌رو 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 ازخودبیخودی و جذبه‌گی تجربه کند و این امر نیازمند ارتباط و ترکیب میان حواس است.

۴. پرسه‌زنی در سینما

سالن سینما به‌عنوان یک نامکان، اما تعریف پیچیده‌تری دارد. پیتر وولن در مقالهٔ «معماری و فیلم: مکان‌ها و نامکان‌ها» به این پیچیدگی چنین اشاره می‌کند: «هنگامی که در لابی و سالن انتظار سینما هستیم و پیش از آنکه وارد سالن نمایش شویم تا فیلم را ببینیم به نامکان‌ها، فضاها و معبرهای موقتی تعلق داریم، فضایی که به شکل موقت و گذرا ما را درون خود جای داده است. هنگامی که وارد سالن نمایش هم می‌شویم تا پیش از آنکه چراغ‌ها خاموش شوند و

تصاویر بر پرده افکنده شوند، باز هم در نامکان هستیم. اما به محض آنکه فیلم آغاز می‌شود از نامکان به فضای فانتزی سینماتوگرافیک پرتاب می‌شویم که به شکل مستقل واجد مکان‌ها، نامکان‌ها و فضاهای خاص خودش است».

بنابراین به تعبیر وولن سینما کاری نمی‌کند جز آنکه فضاها، بناها، سازه‌ها و به شکل عام معماری را به سبک و سیاق خود و با نگرش و بینش فیلمساز نسبت به آن، بازنمایی و بازآفرینی کند. هنگامی که آن را روی پرده و برای تماشاگر نمایش می‌دهد، نسبت به جهانی که به شکل واقعی در آن هستیم و تجربه می کنیم، جهانی خودبسنده و مستقل می‌سازد. در این جهان شخصیت‌هایی هستند که در مکان‌ها و فضاها در حال حرکت و کنش و رفت‌وآمد و گفتگو هستند و همانندسازی ما با شخصیت‌ها، فقط هنگامی رخ می‌دهد که باور کنیم کاراکتری که در فیلم او در خانه‌اش می‌بینیم، واقعا در مکان خودش است و رستوران را واقعاً در مقام رستوران باور کنیم، گرچه می‌دانیم که غالب این مکان‌ها دکورند و ساختگی و عموما در استودیوها ساخته می‌شوند. در سینما عموما مکانی تخیلی و فانتاستیک ساخته می‌شود تا ما را از نامکانی که تحت عنوان سالن سینما می‌شناسیم جدا کند و عرصهٔ تازه‌ای را بر ما بگشاید. فیلمی که با این تضاد بین مکان و نامکان در جهان واقعی و سینما، یا به تعبیر دقیق‌تر در سالن نمایش پیش از نمایش فیلم و هنگام نمایش، بازی می‌کند، «رز ارغوانی قاهره» وودی آلن است. این فیلم دربارهٔ آدمی است که نامکان‌ها و مکان‌های زندگی روزمره، تجربهٔ زندگی را برایش یکنواخت و ملال‌آور کرده و ترجیح می‌دهد عینا به درون جهان درونی فیلم و سینما برود و یکی از شخصیت‌های درون فیلم شود تا در آنجا تجربه‌ای تازه از مکان‌ها و نامکان‌های سینمایی داشته باشد. البته اوژه در کتاب *کازابلانکا: فیلم‌ها و خاطره*، کتابی که مستقیما درباره تأثیر سینما بر فضا و بنا در قرن بیستم است، به این نکته اشاره می‌کند که چگونه سینما در چند دههٔ گذشته در بسط و گسترش نامکان‌ها و تبدیل آن به شکل آرمانی زندگی شهری نقشی اساسی داشته است. به‌زعم اوژه، سینما کششی جادویی و توریستی به نامکان‌ها بخشید و از طریق انبوهی از تصاویر آرمانی که از نامکان‌ها در همه جای دنیا ارائه داد، آن را در دسترس همگان قرار داد. این سبک زندگی جدید که متکی بر نامکان‌هاست، توسط سینما و تصویر جادویی که از آن ارائه می‌کند، به سبک رایج تبدیل شده است. اوژه اشاره می‌کند (اوژه،۱۰۲:۱۳۸۷) که این رابطه‌ای قراردادی (contractual) است میان ما و نامکان‌ها. ما برای ورود به یک نامکان مبلغی پرداخت می‌کنیم، تا در میان انبوه آدم‌های تنهای دیگر، تنهایی را تجربه کنیم. تجربه‌ای که نه‌تنها به قول اوژه، سینما در گسترش آن نقشی اساسی داشته است، بلکه خود سینما از این تجربه در مقام یکی از موتیف‌های داستانی موردعلاقه‌اش به‌کرات استفاده کرده است. از «برخورد کوتاه» دیوید لین، تا «گمشده در ترجمه» سوفیا کوپولا و «پیش از طلوع» لینکلیتر و البته مثال‌های فراوان دیگر، گواهی‌اند بر سنخیت این سبک زندگی، این نوع روایت، با نامکان‌ها و البته روایت سینماتوگرافیک (اسلامی، ۱۳۹۴: ۲۰). پس سینما شمشیر دو لبه‌ای است که به ما کمک می‌کند چیزی را ببینیم که ممکن است نتوانیم ببینیم، اما از سوی دیگر به ما می‌گوید که چه چیزی را ببینیم و چگونه ببینیم (محمدپور، ۱۳۹۱).

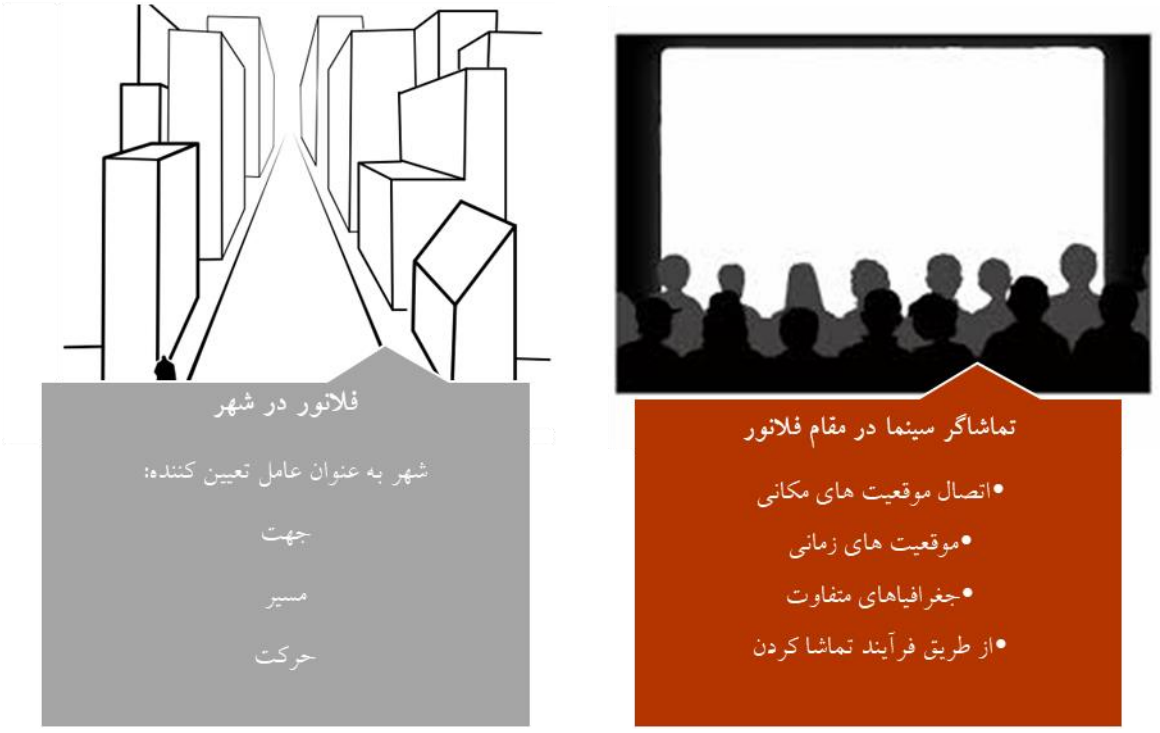
۵. مقایسه پرسه‌زنی در شهر و پرسه‌زنی در سینما

فیلم‌هایی که در آنها مؤلفهٔ اصلی دوربین ساکن و ثابت است و اجزای درون قاب در حال حرکت هستند، کیفیت بساوایی هنر را درونی می‌کنند؛ کیفیتی که از قضا به سنت هنر شرقی تعلق دارد. درحالی‌که در فیلم‌هایی که دیداری‌اند، می‌بینیم که همواره دیالکتیکی میان قاب و بیرون قاب وجود دارد و میان عناصر موجود در قاب و بیرون از قاب یا عنصر فضای کیهانی همواره ارتباطی برقرار است و دوربین این ارتباط را با حرکت پیوسته‌اش در واقعیت و ساختن

قاب‌ها می‌سازد. این ارتباط کیهانی میان قاب موجود با قابی که پیشتر ساخته شده و با قابی که در آینده ساخته خواهد شد، به زعم تاشیرو کیفیت معمارانه‌ای به سینما می‌بخشد، یعنی حرکت در فضا و تحرک بخشی به فضا. در عرصهٔ اجتماعی، تیپ اجتماعی که این تحول تاریخی را نمایندگی می‌کند، شخصیت فلانور است (Flanuer)، آدم پرسه‌زنی که محصول معماری مدرن است و برای اولین‌بار این امکان را پیدا می‌کند در فضای شهری شروع به پرسه‌زدن کند بدون اینکه هدف و غایت مشخصی داشته باشد. نمونهٔ برجستهٔ این شخصیت در نوشتار بودلر شاعر فرانسوی به چشم می‌خورد، پرسه‌زن بی‌هدفی که تا پیش از قرن نوزدهم و شکل‌گیری کلانشهرهای مدرن، به دلیل مناسبات کار و جایگاه‌های طبقاتی موجود، وجود خارجی نداشت. اما در قرن نوزدهم، با ساخته شدن کلانشهرهای مدرن که محصول تغییر و تحول معماری مدرن در فضای جدید بود، نامکان‌ها ساخته شد و انسان مدرن به کسی بدل شد که به‌زعم بودلر یکی از ویژگی‌هایش تجربهٔ پرسه زدن خودانگیخته و بدون هدف در فضای شهری بود. فلانور خود را به معماری و فضای مدرن می‌سپرد. (تصویر شماره۲)

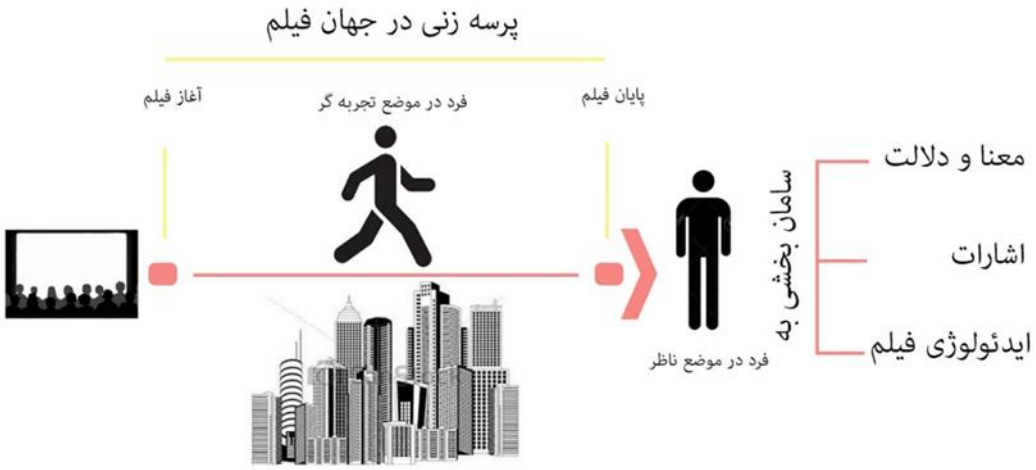
تصویر شمارهٔ ۲) کلانشهر مدرن و پرسه‌زنی

این فضاست که حرکت، مسیر و جهت او را از طریق سایش دائمی اش با فضا و سفر دائمی‌اش در فضا تعیین می‌کند. چیزی شبیه به تجربهٔ تماشای فیلم. تماشاگر هنگام تماشای فیلم همان پرسه‌زنی است که با شروع فیلم، مسیری خیالی را انتخاب می کند و در طول فیلم به پرسه زدن در جهان فیلم می‌پردازد و موقعیت‌های مکانی، زمانی و جغرافیاهای متفاوت را از طریق فرآیند تماشا کردن به هم وصل می‌کند و در جهان فیلم غوطه‌ور می‌شود. (تصویر شماره۳)



تصویر شماره۳) پرسه‌زن در فیلم و شهر

معنا و دلالت، اشارات و ایدئولوژی فیلم، همهٔ چیزهایی هستند که پس از تجربه تماشای فیلم، با پرسه زدن در عرصهٔ واقعیت محقق می‌شوند. هنگامی که تجربهٔ پرسه‌زنی در جهان فیلم را به اتمام رساندیم، دقیقا در همین لحظه است که سوبژکتیویته تماشاگر درگیر سامان بخشیدن به نشانه‌ها و اشاراتی خواهد شد که فیلم در اختیارش قرار داده؛ نشانه‌ها و اشاراتی که در آن غرق شده بود. تنها پس از تماشای فیلم است که موضع یک ناظر را می‌یابیم. فرصت می‌کنیم از بیرون، در مقام یک سوژهٔ ناظر به فیلم بنگریم؛ بنابراین فرح‌بخشی و لذت آفرینی بخش جدایی‌ناپذیر از فیلم است (و البته با ایده منفعلانهٔ سرگرم شدن لزوما یکی نیست.) این قابلیت است که ما را به پرسه زدن در جهان فیلم دعوت می‌کند همچون پیاده‌روهای هموار و درعین‌حال شلوغ و متراکمی که امکان پرسه‌زدنی طولانی را در شهر و خیابان ممکن می‌کند، همان تماس‌های جسمانی با رهگذران، همان چشم‌درچشم‌شدن‌ها، همان استقرار یافتن‌ها در کافه و کناره‌ای، ایستادن پشت ویترین مغازه‌ای، نگریستن به آن و مجددا بی‌هدف و مقصد خاصی قدم زدن: این پیاده‌روها و خیابان است که ما را پیش می‌برد. هر فیلمی باید عرصه‌ای هموار برای پرسه‌زنی در اختیار تماشاگر قرار دهد. فیلمی که تماشاگرش را هنگام تماشای خویش وادار به تحلیل و تفسیر عقلانی از خود کند و درنتیجه او را وادارد تا با هدفی خاص آن را تماشا کند، از پیش تماشاگری همسان و ماشینی روبوت‌وار خلق می‌کند؛ فیلمی که تماشاگر را به ابزاری صرفا عقلانی برای گشایش دلالت‌هایش تبدیل می‌کند. (اسلامی،۱۳۹:۸۰) (تصویر شماره۴)



تصویر شماره۴) فرآیند تماشا و درک معنای فیلم در قامت پرسه‌زن

۶. بررسی نمونهٔ موردی: فیلم قصه‌ها از رخشان بنی‌اعتماد

خلاصه داستان

گذر به هفت زندگی و آدم‌هایی است که در شرایطی نه استثنایی، در موقعیت‌هایی شبیه به بسیاری از آدم‌هایی جامعه، زندگی را سر می‌کند.

رخشان بنی‌اعتماد پس از سال‌ها به دنبال شخصیت‌های قصه‌هایش رفته و ما را با زندگی فعلی آن‌ها روبه‌رو می‌کند.

فیلم دررابطه‌با مشکلات اقتصادی و اجتماعی جامعه است و روایتی است از چند خانواده آسیب‌پذیر جامعه شامل کارگران، زنان بی‌سرپرست، دختران فراری، معتادان و... که همه در شهر تهران زندگی می‌کنند.

فضای حاکم بر فیلم

در طول فیلم مخاطب ناظر جابجایی روایت از شخصی به شخص دیگر است. گویی مخاطب در مقام پرسه‌زن در شهر همراه نقش‌های فیلم و روایت ایشان می‌گردد. از این حیث فیلم ساختار جذاب و پویا برای مخاطب دارد و هر لحظه در پی کشفی جدید است.

فضای فیلم بیشتر در شهر و فضاهای عمومی (بیمارستان، سازمان‌های دولتی، مترو و...) شکل می‌گیرد. در طول فیلم شاهد فضای شهری هستیم اما عناصری هویت‌مند از شهر ارائه نمی‌گردد و تنها مترو و بیمارستان را می‌توان عامل تشخیص شهر تهران به عنوان جغرافیای فیلم دانست.

خانه

در پلان‌های خانه (خانه مادر امیر و خانه کارگر کارخانه و..) فضای داخلی چندان مورد تأکید نیست و دیالوگ‌ها در حیاط‌های هرچند کوچک خانه‌های قدیمی شکل می‌گیرد.

از محل اسکان دختران بی‌سرپرست نیز فضای داخلی ارائه نمی‌شود و هرچه هست، در خیابان‌های شهر و در حال حرکت است. حرکت عنصر اصلی مدرنیته به‌خوبی در این فیلم دیده می‌شود. انسان بی‌هویت و فاقد حس تعلق، درگیر مسائل شهرنشینی است.

تصویر شمارهٔ ۵) عبور زن از معبری در بافتی فرسوده

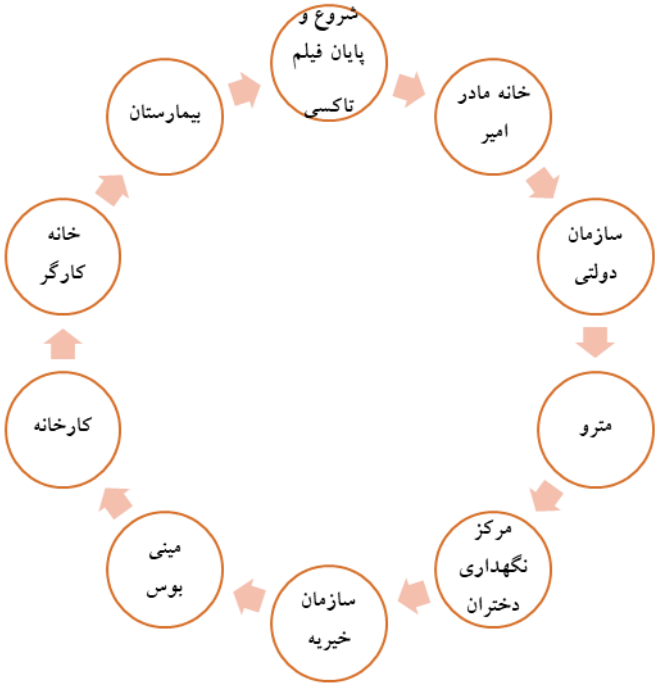
در سکانسی زن کارگر کارخانه (فاطمه معتمدآریا) از معبر تنگی به سمت خانه می‌آید. استفاده از معابر و خانه‌های قدیمی در فیلم‌ها اکثرا نشان از خانواده‌ای با ارزش‌های سنتی دارد. در این فیلم نیز چنین می‌نماید اولین حضور شخصیت‌های فیلم در قاب فیلم، تصویری در حال حرکت در شهر است چه به صورت پیاده و چه سواره افراد همواره در شهر و فضاهای شهری سردرگم هستند. (تصویر شماره ۵)

در سکانس خانه کارگر به دنبال نامه همسر سابق زنش و ناراحتی وی دیده می‌شود که در انتهای نامه وقتی متوجه می‌شود خانه‌ای از همسر سابق زنش به او ارث رسیده، دچار احساسات متناقضی می‌گردد: اهمیت خانه داشتن و از طرفی زیر سوال رفتن غیرت، نشان ازدست‌رفتن ارزش‌های سنتی به دنبال شهرنشینی و مدرنیته است .

تصویر شمارهٔ ۶) خانه کارگر کارخانه، احساسات متناقض انسان سنتی در شهر مدرن

ماشین (تاکسی)

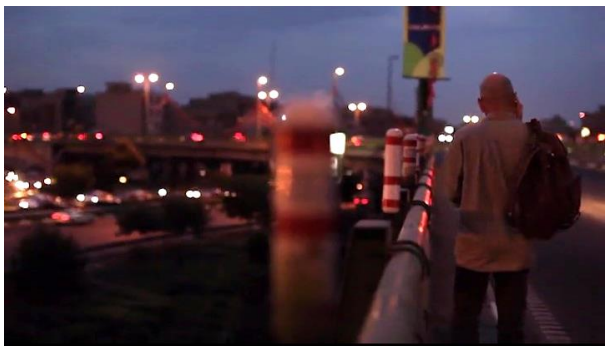
نقطهٔ شروع و پایان فیلم در تاکسی اتفاق می‌افتد تا بر پرسه‌زنی مخاطب در فیلم بیفزاید. شروع و پایان نه در مکانی مشخص و دارای مختصات که در حرکت و بیجایی است چیزی که در طول فیلم در همهٔ شخصیت‌ها دیده می‌شود، افراد در حال گذر. (تصویر شمارهٔ ۷)



تصویر شماره۷) سیر لوکیشن های فیلم قصه ها

جمع‌بندی فیلم

فیلم قصه‌ها را می‌توان فیلمی نمایانگر جریانات شهر مدرن دانست. این فیلم حضور نامکان‌ها و عدم حس تعلق انسان‌ها و از طرف دیگر ازبین‌رفتن ارزش‌های نظام اخلاقی سنتی را کاملا به‌خوبی بیان کرده است. فیلم از نظر به‌کارگیری معماری در بیان مفاهیم، جزئی‌نگر نبوده و شهر را به صورت کلی آن مورد بحث قرار داده است. می‌توان آن را نمایانگر معماری و شهر معاصر خود دانست هرچند تأکید بیشتر بر شهر بوده است نه فضاهای داخلی و جز.



تصویر شمارهٔ ۸) سکانس پایانی فیلم قصه‌ها

معماری و شهر در دست رخشان بنی‌اعتماد نه به‌عنوان یک ابزار؛ بلکه به‌عنوان ایفاکننده نقش به کار گرفته شده است؛ لذا بررسی نمادین عناصر آن جای بحث ندارد.

در سکانس پایانی فردی که در طول فیلم دوربین به دست از اوضاع شهر فیلم می‌گیرد و ناظر اتفاقات است، پرسه‌زنان در شهر به راه می‌افتد و می‌گوید: هیچ فیلمی برای همیشه در کمد نمی‌ماند. این سکانس و دیالوگ پایانی با وجود فضای انتقادی فیلم، نشانگر اعتقاد کارگردان بر امید به بهبودی و عدم دلزدگی از شهر است. این از مشخصه‌های سینمای رخشان بنی‌اعتماد است. (تصویر شمارهٔ ۸)

لوکیشن‌ها و فضای فیلم را می توان در جدول زیر خلاصه کرد:

جدول شماره ۱) بررسی لوکیشن‌های فیلم قصه‌ها

نام فیلم	"قصه ها"
زمان فیلم	۱۳۹۲
درونمایهٔ فیلم	فیلمی اجتماعی با بیان مشکلات زندگی شهرنشینی
موقعیت فیلم (شهر)	تهران
لوکیشن داخلی	سازمان دولتی، مترو، سازمان خیریه، مرکز نگهداری دختران بی‌سرپرست، خانه کارگر کارخانه، تاکسی
لوکیشن خارجی	شهر، پل، معبر قدیمی، بیمارستان، مرکز نگهداری دختران
چگونگی استفاده از معماری در جهت مفهوم فیلم	کارگردان در اصل با عدم استفاده از معماری در فیلم بر نابسامانی و بی‌تعلقی ساکنان شهر تأکید کرده است سکانس‌ها در شهر و به معنای واقعی با القای حس فلانور بودن در شهر به مخاطب فیلمبرداری شده است.
ارزیابی معماری ارائه شده در فیلم	به دلیل مفهوم فیلم مبنی بر عدم حس عدم تعلق شهرنشینان به شهر و تأکید بر پرسه‌زنی افراد در شهر معماری نقش پررنگی ندارد و فضاهای داخلی در نماهای بسته و در ابهامند. نماهای بیرونی ساختمان‌ها به در ورودی خلاصه می‌گردد و تصویری کلی از نمای ساختمان‌ها ارائه نشده است. در نمایش خانه قشرهای ضعیف جامعه بافت‌های فرسوده و فاقد ارزش‌های معمارانه انتخاب شده است.

بنی‌اعتماد با حذف عنصر معماری و نمادهای آن به ایجاد حس ناامنی و بی‌پناهی فیلم افزوده است و در مقابل، تصاویری کلی از شهر ارائه می دهد که مخاطب، زمان و دورهٔ فیلم را تشخیص دهد.

از سکانس‌های داخل مترو، شب‌زنده‌داری شهر، بیمارستان و... می‌توان موقعیت شهر تهران را تشخیص داد؛ اما در هیچ کجا سعی بر ارائهٔ عنصری هویتمند به مخاطب جهت شناخت شهر ارائه نشده است.

این فیلم را می‌توان نمایانگر شهر مدرن و لایه‌های آن دانست و پرسه‌زنی انسان معاصر در شهر و گذار آن از سنت به مدرنیته به‌خوبی به نمایش درآمده است. داستان فیلم همزمان با شروع فیلم و شروع پرسه‌زنی مخاطب همراه با آن، از شخصیتی به شخصیتی دیگر انتقال می‌یابد؛ داستان‌های ناتمام و نیمه‌کاره همانند پرسه‌زنی در شهر بی‌هدف و بی‌مقصد.

نتیجه‌گیری

همراه با شکل‌گیری شهر مدرن و پیدایش مفاهیم جدید آن، سینما نیز به‌عنوان هنری مدرن از این مفاهیم تأثیرپذیر بوده است. یکی از تولیدات شهر مدرن شخصیت پرسه‌زن یا فلانور است. گاه سینما سعی بر استفاده از این مفهوم در قالب نحوهٔ روایت دارد و گاه تماشاگر خود با تماشای فیلم، قدم به این عرصه می‌گذارد. حرکت و آغازی بی‌مقصد و هدف همانند پرسه‌زنی در شهر در سینما توسط تماشاگر تجربه می‌شود و مسیر او با حوادث و از دریچهٔ نگاه کارگردان تعیین می‌گردد. این سیر و کشف در فضای سینماست که تجربه تماشای فیلم را در حد تجربهٔ واقعی بالا می‌برد تا جایی که فرد دستخوش احساسات و جریانات فیلم قرار دارد و تمام حواس او در فیلم درگیر می‌شود.

در برخی فیلم‌ها همانند نمونهٔ موردمطالعه، روایت و ساختار فیلم بر پرسه‌زنی بنا شده است. در فیلم‌هایی از این دست فضای شهر مدرن و مخاطرات و تبعات آن موضوع اصلی است نه قصه‌گویی. به گونه‌ای که می‌توان این نوع فیلم را مستندی داستان‌گونه از پرسه‌زنی در شهر دانست و از این حیث جایگاهی خاص در مباحث میان‌رشته‌ای برای آن قائل شد.

منابع

کتاب‌ها

اسلامی، مازیار. (۱۳۹۴). *صحنه‌هایی از یک ازدواج: ملاحظاتی دربارهٔ فضا و شهر در سینما*، تهران: انتشارات حرفه هنرمند: تهران.
اسحاق‌پور، یوسف. (۱۳۸۹). *سینما: گزارشی برای درک، جستاری برای تفکر*، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: انتشارات فروزان.
الکساندر، ویکتوریا. (۱۳۹۳). جامعه‌شناسی هنرها، ترجمهٔ اعظم راودراد، تهران: انتشارات مؤسسهٔ تألیف و ترجمه و نشر آثار هنری.
اوژه، مارک. (۱۳۸۷). *نامکان‌ها درآمدی بر انسان‌شناسی سوپرمدرنیته*، ترجمه: منوچهر فرهومند، تهران: دفتر پژوهش های فرهنگی.
پنز، ف و تامس،م. (۱۳۹۲). *معماری و سینما*. ترجمهٔ شهرام جعفری‌نژاد، تهران: انتشارات سروش.
خوشبخت، احسان. (۱۳۸۸). *معماری سلولوییدی*، تهران: انتشارات کسری.
دلوز، ژیل و گاتاری، فلیکس. (۱۳۸۷). *ریزوم، به سوی پسامدرن: پساساختارگرایی در مطالعات ادبی*، تدوین و ترجمه: پیام یزدانجو، تهران: انشارات مرکز.
دووینو، ژان. (۱۳۸۸). *جامعه‌شناسی هنر*، ترجمه: مهدی سحابی، تهران: نشر مرکز.
منل، باربارا. (۱۳۹۵). *شهرها و سینما*، ترجمه: نوید پور محمد رضا، نیما عیسی پور، تهران: نشر بیدگل.

مقالات

آزاد ارمکی، تقی و امیر، آرمین. (۱۳۸۸). «بررسی کارکردهای سینما در ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما»، مجلهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۲۵، صص. ۷۱-۹۶.
آزاد ارمکی، تقی و خالق پناه، کمال. (۱۳۹۰). «سینما دربارهٔ سینما: متاسینما در سینمای ایران پس از انقلاب اسلامی و مجادله بر سر خود سینما»، مجلهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۲۵، صص. ۹۶-۷۱.
جاروی، آی سی. (۱۳۷۹). «جامعه‌شناسی و سینما: ارتباط کلی سینما و جامعه‌شناسی با جامعه‌شناسی رسانه»، ترجمهٔ اعظم راودراد، نشریه فارابی، شمارهٔ ۳۸، صص. ۵۶-۳۹.
خورسندی طاسکو، علی. (۱۳۸۷). «گفتمان میان‌رشته‌ای دانش: گونه‌شناسی مبانی نظری و خط مشی‌هایی برای عمل در آموزش عالی»، تهران: انتشارات پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
رامین‌فر، ایرج. (۱۳۸۲). «طراحی صحنه: ایجاد فضای استعاری»، ششمین جلسه نشست پژوهشی طراحان صحنه، مجله نمایش.
محمدپور، احمد و ملک صادقی، مریم. (۱۳۹۱). «مطالعهٔ نشانه‌شناختی بازنمایی زن در فیلم‌های سینمایی ایران»، مجلهٔ مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شمارهٔ ۲۹، صص.۷۰-۴۱.

منابع لاتین

Koeck, R. (2012). “cine-spaces: cinematic space in Architecture and Cities”, London: routledge.
Benjamin, W. (1999). “paris, capital of the nineteenth century: Expose of 1939”, the arcades project, Cambridge, MA: Harvard university press, pp. 14-26.

Hake, S. (1994). “Urban spectacle in walter ruthman’s Berlin: Symphony of the big city”; in T.W. Kniesche and S. Brockmann (eds) dancing on the volcano: Essay on the culture of the Weimar republic, SC: cumden house, pp. 37-127.
Vidler, A (2000). “Warped space: Art, Architecture, and Anxiety in modern culture’, Cambridge MIT press.
Bruno, G. (1993). “Street walking on ruined map: cultural theory and the city films of Elvira Notari. Princeton: Princeton university press.
Philips, J. (2008). “Cinematic thinking: Philosophical approach to the new cinema”, Stanford: Stanford university press.
Sheil, M &Fitzmaurice, T. (2001).” Cinema and the city: film and urban societies in a global context, oxford Blackwell publisher.
Philips, J. (2008). “Cinematic thinking: Philosophical approach to the new cinema”, Stanford: Stanford university press.
Souza, A., & Mc Donough, T. (2006). The invisible Flaneur The invisible Flaneur, London, Manchester, London, Manchest.