

جذابیت‌های کلانشهر برلین مدرن و ظهور ژانر فیلم خیابانی وایمار: مطالعهٔ موردی فیلم *خیابان* (۱۹۲۳)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۲۸، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶

علیرضا صیاد^۱

چکیده

در مطالعات فیلم سال‌های اخیر، ارتباط میان سینما و کلانشهر مدرن مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. در این رویکرد، همچنین بر شباهت‌های میان تجربه نظاره‌گری سینمایی و تجربه شهری تأکید می‌شود. غالباً از برلین دوره وایمار به مثابهٔ یکی از درخشان‌ترین تبلورهای مدرنیته شهری یاد می‌شود. در این دوره، در سینمای آلمان ژانر جدیدی به نام «فیلم شهری» ظهور پیدا می‌کند. یکی از زیرشاخه‌های فیلم شهری، ژانر «فیلم خیابانی» بود که از آن با اصطلاح «ملودرام شهری» وایمار نیز یاد می‌شود. در آثار این ژانر، غالباً سکون، آرامش، و امنیت خانه در تضاد با حرکت، آشوب و هذیان شهر قرار می‌گیرد. از فیلم *خیابان* (۱۹۲۳) ساخته کارل گرونه، غالباً به عنوان الگوی تمام عیار ژانر فیلم خیابانی وایمار یاد می‌شود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، در ابتدا می‌کوشد به تبیین مشخصه‌های کلانشهر برلین مدرن به مثابهٔ بستر پیدایش ژانر فیلم خیابانی بپردازد. سپس با تمرکز بر فیلم *خیابان*، نحوه بازنمود تجربه حضور شخصیت اصلی فیلم در میان فضاهای شهر مدرن به مثابهٔ یک پرسه‌زن، و نظاره‌گری وی به منظرهای شهری مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این پژوهش که از مشخصه میان‌رشته‌ای برخوردار است و در تقاطع مطالعات سینمایی و مطالعات شهری قرار می‌گیرد، این نکته را آشکار می‌سازد که الگوهای به نمایش درآمده در فیلم از تجربه پرسه‌زنی مرد در میان فضاهای شهری و نظاره‌گری پراکنده‌اندیش وی به مناظر و جذابیت‌های شهر مدرن با الگوهای نظاره‌گری سینمایی قابل تطبیق است.

واژگان کلیدی: فیلم خیابان، ژانر فیلم خیابانی، مدرنیته شهری، کلانشهر برلین، نظاره‌گری سینمایی، زیگفرید کراکاتر.

۱. استادیار، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
Email: alirezasayyad@yahoo.com

مقدمه

مضمون اصلی غالب فیلم‌های این ژانر بود: «برلین به یک معنا مرکزی بود برای تکامل سینما و از همان ابتدا این شهر بزرگ، به سان مکانی برای ماجراجویی و مدرنیته، فکر و ذهن سینمای آلمان را به خود مشغول داشته بود» (منل، ۱۳۹۵: ۴۰). یکی از زیرشاخه‌های فیلم شهری آلمان، ژانر «فیلم خیابانی» بود که از مهم‌ترین آثار این ژانر می‌توان به فیلم‌های *خیابان* (۱۹۲۳) اثر کارل گرونه، و *آسفالت* (۱۹۲۹) اثر جو می، *تراژدی خیابان* (۱۹۲۸) اثر برونوران، اشاره کرد. در آثار این ژانر، غالباً سکون، آرامش، و امنیت خانه در تضاد با حرکت، آشوب و هذیان شهر قرار می‌گیرد. از این رو، از ژانر خیابانی با اصطلاح «ملودرام شهری» وایمار نیز یاد می‌شود. در این فیلم‌ها، جذابیت و خطر شهر مدرن به صورت توأمان بازنمایی می‌شود؛ هم‌زمان فریبنده، و افسونگر و از سوی دیگر ویرانگر و مهلک. فیلم‌های این ژانر، غالباً درباره مردی از طبقه متوسط هستند که از زندگی روزمره خود ناراضی است، و حادثه‌ای، غالباً مواجهه با فردی ناشناس، باعث می‌شود که از یکنواختی خاکستری زندگی خانگی، به سوی جذابیت‌های زندگی شبانه شهری بگریزد. در این میان با جنبه خطرناک اغواگری شهری مواجه می‌شود. در برخی از این فیلم‌ها، خانه به مثابه فضایی امن و محافظت شده در مقابل آشوب شهری به نمایش گذاشته می‌شود. در برخی دیگر، هرج و مرج شهری به درون فضای خانه رسوخ می‌کند، و امنیت، ثبات و آرامش خانه را نابود می‌کند. فیلم *خیابان*، غالباً به عنوان الگوی کامل و سرنمون این ژانر در نظر گرفته می‌شود (Hall, 2009: 147). این اثر یکی از درخشان‌ترین آثار سینمایی در تبیین کیفیت‌ها و مشخصه‌های مدرنیته شهری برلین وایمار، و نمایانگر بسیاری از گسست‌های فرهنگی و اجتماعی این دوره است. همچون سایر فیلم‌های ژانر خیابانی، بازنمایی شهر و مشخصه‌های مدرنیته شهری بنیان ساختاری فیلم را شکل می‌دهد. پژوهش حاضر در ابتدا می‌کوشد به تبیین مشخصه‌های کلانشهر برلین مدرن بپردازد. سپس ظهور ژانر خیابانی دوره وایمار در پیوند با این مشخصه‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرد. در انتها با تمرکز بر فیلم *خیابان*، نحوه بازنمود تجربه حضور شخصیت اصلی فیلم در میان فضاهای شهر مدرن و نظاره‌گری وی به منظرهای شهری مورد مطالعه قرار می‌گیرد. این پژوهش که از مشخصه میان رشته‌ای برخوردار است و در تقاطع مطالعات سینمایی و مطالعات شهری قرار می‌گیرد، این نکته را آشکار می‌سازد که الگوهای به نمایش

در مطالعات فیلم سال‌های اخیر، ارتباط میان سینما و کلانشهر مدرن مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. در این رویکرد، سینما به مثابه مدیومی ظهور یافته از بطن شوک‌ها و محرکه‌های شهر مدرن در نظر گرفته می‌شود؛ به مثابه هنری در پیوند تنگاتنگ با «فرهنگ اجتماعی کلانشهری» و ظهور «فرم‌های جدید سرگرمی و فعالیت‌های فراغتی» شهری (Charney and Schwartz, 1995: 3). همچنین بر شباهت‌های میان تجربه نظاره‌گری سینمایی و تجربه شهری تأکید می‌شود. آنچنان‌که بن‌سینگر در کتاب *ملودرام و مدرنیته* بحث می‌کند، مدرنیته شهری به مثابه دورانی تبیین می‌شود که نسبت به دوره‌های گذشته، «پرشتاب‌تر، آشوبناک‌تر، و گسسته‌تر» بود: «[در مواجهه با] چالش بی‌سابقه ترافیک، سر و صدا، بلبوردها، نشانه‌های خیابانی، برخوردهای جمعیت، بازتاب‌های شیشه‌ها و تبلیغات شهر بزرگ، فرد با تشدد انگیزش حسی مواجه می‌شد. کلانشهر فرد را در معرض بمباران تأثیرها، شوک‌ها و ضربه‌ها قرار می‌داد. ضرباهنگ زندگی همچنین به ضرباهنگ دیوانه‌واری تبدیل گردید...» (Singer, 2001: 35). غالباً از برلین دوره وایمار به مثابه دوره‌ای که نمایانگر تحقق کامل مدرنیته شهری است یاد می‌شود (Hake, 2008: 157). دوره وایمار از تابستان ۱۹۱۹ آغاز و با به قدرت رسیدن نازی‌ها در ژانویه ۱۹۳۳ به پایان رسید. علیرغم تلفات و آسیب‌های جنگ جهانی اول، و با وجود بحران‌ها و ناآرامی‌های سیاسی و اقتصادی، آلمان وایمار شاهد دوره شکوفایی فرهنگی بود. در این ایام، آلمان جایگاه خود را به عنوان یک مرکز علمی، هنری و فرهنگی در اروپا و جهان تثبیت کرد. با این حال، در این دوره، دیدگاه خوش‌بینانه نسبت به آینده، با نگاه بدبینانه و ناامیدی توأمان بود. از این رو، مدرنیته وایمار، با توأمانی جذابیت پیشرفت، و اضطراب و هراس سقوط به ورطه تبیین می‌شود (Elsaesser, 2013: 259). همچنین دوران وایمار، خصوصاً سال‌های ابتدایی آن، «از نظر هنری، غنی‌ترین دوران سینمای آلمان به شمار می‌رود» (اولریش و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۸۱). در سال‌های میانی دهه بیست، در سینمای آلمان ژانر جدیدی به نام «فیلم شهری» متولد می‌شود که مستقیماً بر «توسعه، تحرک، و موتیف‌های کلانشهری» تمرکز می‌کند (منل، ۱۳۹۵: ۳۹). برلین به مثابه مهم‌ترین محمل مدرنیته شهری آلمانی، محل ساخت و همچنین

جهانی مبدل شد. البته گسترش فضایی برلین و رشد سریع جمعیت شهری آن، از دهه ۱۸۳۰ آغاز شده بود. در ۱۸۷۱ برلین به عنوان پایتخت جدید امپراتوری آلمان انتخاب شد، و به سرعت به مرکز صنعتی، اقتصادی و فرهنگی این کشور مبدل شد. میان سال‌های ۱۸۰۰ تا ۱۹۰۰، جمعیت برلین از ۱۷۰ هزار نفر به حدود دو میلیون نفر افزایش یافت (Haxthausen & Suhr, 1991: xv). تا سال ۱۹۱۰ این جمعیت به بیش از سه میلیون نفر رسید (Rowe, 1995: 144-145). رشد شتابان جمعیت، افزایش فقر، فحشا و بزهکاری را نیز با خود به همراه داشت. در دهه‌های ابتدایی سده بیستم، هیچ شهر اروپایی با چنین شتابی رشد نکرد، و چهره و توپوگرافی هیچ شهری چنین بنیادین متحول نشد (Muller, 1991: 37). در تضاد با سنت قرن نوزدهمی به‌کارگیری تزئینات فراوان، الگوی نوسازی شهری برلین، با ساده‌سازی سطوح نما، چهره‌ای بدون نقاب و عاری از تزئینات ساختمانی را ترجیح می‌داد. این تغییر چهره، از ساختمان‌های آکنده از تزئینات به سمت معماری ساده و بدون عنصر تزئینی، نمایانگر گذار از عصر کهنه و ورود به دوران مدرن تلقی می‌شد (Ward, 2001: 45-50). برخی مدرنیته برلین دوران وایمار را نکوهش می‌کردند، و تغییر و تحولات شهری آن را سطحی و ظاهری، عاری از هرگونه دیالکتیک سازنده با گذشته می‌دانستند. بر خلاف وین، پاریس، لندن، و شهرهای کهنه اروپایی، برلین وایمار به نظر می‌رسید بر روی هیچ و پوچ بنیاد شده است، و با «روزهای خوب گذشته» به طور کامل خداحافظی کرده، و پیوند خود را گسسته است (Muller, 1991: 37). مارک تواین، نویسنده آمریکایی، از برلین به مثابهٔ شهری «آمریکایی شده» یاد می‌کرد، و برلین را «شیکاگوی آلمانی‌ها» می‌نامید. تواین اضافه می‌کند: «برلین ناپدید شده است... سائیتی که بر روی آن قرار گرفته است از سنت و تاریخ برخوردار است. اما شهر خودش از هیچ سنت و تاریخی برخوردار نیست. یک شهر جدید است...» (Flickinger, 2007: 83). نباید این نکته را از نظر دور داشت که علیرغم آن‌که در دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، نفوذ فرهنگ آمریکایی در سرتاسر اروپا قابل مشاهده بود، با این حال، این نفوذ در آلمان دوره وایمار، از شدت بیشتری برخوردار بود. هواداران آمریکانیزاسیون، آمریکا را به مثابهٔ الگویی مناسب برای سبک زندگی در دنیای مدرن در نظر می‌گرفتند. برخی دیگر، آن را تهدیدی

در آمده در فیلم از تجربه پرسه‌زنی مرد در میان فضاهای شهری و نظاره‌گری پراکنده‌اندیش به مناظر و جذابیت‌های شهر مدرن با الگوهای نظاره‌گری سینمایی قابل تطبیق است.

پیشینه پژوهش

۱. کراکائر، زیگفرید (۱۳۷۷) *از کالیگاری تا هیتلر: تاریخ روانشناسی سینمای آلمان*. ترجمه فتح‌الله جعفری جوزانی. تهران: انتشارات حوزه هنری.

زیگفرید کراکائر، نظریه‌پرداز برجسته سینمای آلمان فیلم *خیابان* را به عنوان اثر شاهکار گروه در نظر می‌گیرد. وی *خیابان* را نخستین فیلمی در نظر می‌گیرد که مدرنیته شهری را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کند که تنها هنر سینما از قابلیت تسخیر و نمایش آن برخوردار است. به زعم وی، اثر گروه «از همان لایه‌های عمیق روانی نشأت گرفت که منشا فیلم‌های کارل مایر و فیلم‌های اکسپرسیونیستی بودند» (کراکائر، ۱۳۷۷: ۱۱۹). کراکائر معتقد است که فیلم روند تحول شخصیت اصلی «از شورش تا تسلیم را به تصویر می‌کشد» (کراکائر، ۱۳۷۷: ۱۱۹).

۲. آنتون کائس (۲۰۰۵). نگاه و نظارت شهری: تأملاتی در رابطه با لحظه‌ای در فیلم *خیابان* کارل گروه، سیاست و جامعه آلمان، ۲۳(۱): ۸۰-۸۷.

آنتون کائس در این مقاله، خوانش متفاوتی از صحنه مواجهه مرد با چشمان نئونی شهری به شکل عینک، در فیلم *خیابان* ارائه می‌کند. وی از این صحنه، به مثابهٔ «یک لحظه» که «فلش‌وار» ظاهر می‌شود، و جریان روایت فیلم را متوقف می‌سازد، یاد می‌کند (Kaes, 2005: 80). کائس این چشمان نئونی را دلالتی به سراسربینی و نظارت همه‌جا حاضر جامعه شهری مدرن در نظر می‌گیرد که نقش مهمی در خودمراقبتی سوژه‌های مدرن ایفا می‌کنند (Kaes, 2005: 85-87). وی از منظری دیگر بحث می‌کند که می‌توان این چشمان را بازتاب «آشوب درونی» و وجدان گناهکار مرد در نظر گرفت که به او نسبت به عواقب تخطی و گذار از مرزهای اخلاقی خانه هشدار می‌دهد. از این منظر این چشمان از کیفیتی همچون «غراب نگران‌کننده» فرویدی برخوردارند (Kaes, 2005: 83).

افسون و جذابیت کلانشهر برلین مدرن

در نیمه اول قرن بیستم، برلین به تدریج به یک کلانشهر

را به مثابه «زادخانه‌ای» در نظر می‌گیرد که با انرژی‌هایش حواس رهگذران را تحریک می‌کند (Petro, 1997: 41-42).

این زیبایی مدرن برلینی در نقاشی‌های ارنست لودویگ کیرشنر به روشنی بازنمایی شده است. در رابطه با نقاشی‌های برلینی کیرشنر، در حالیکه خوانش‌های سنتی، جنبه‌های انتقادی و نگاه منفی وی به برلین مدرن را مورد اشاره قرار می‌دادند، با این حال خوانش‌های جدید، بر پایه اسناد و دست‌نوشته‌های خود وی، بیشتر جنبه دیپونوسوسی طرح‌های وی از برلین را مورد توجه قرار می‌دهند. کیرشنر سبک آثار برلینی‌اش را نه بیانگر از خود بیگانگی عاطفی از شهر، بلکه نتیجه اکستاسی ادراکی بواسطه حضور در شهر معرفی می‌کند. در رابطه با هیجان حسی حضور در برلین مدرن، کیرشنر در متنی به سال ۱۹۳۰ نوشته بود: «نور مدرن شهرها، در ترکیب با حرکت خیابان‌ها، به طور پیوسته‌ای به من احساس هیجان‌های جدید را القا می‌کند. یک زیبایی جدید را در سرتاسر جهان منتشر می‌سازد، زیبایی‌ای که در جزئیات یک ابژه وجود ندارد» (Haxthausen, 1991: 68). یادداشت‌ها و نوشته‌های کیرشنر، آشکار کننده این نکته است که او حرکات زندگی شهری برلین را منبع زیبایی‌شناسانه خلق آثار هنری خود در نظر می‌گرفت.

ژانر فیلم خیابانی وایمار و فیلم خیابان کارل گرونه
از خیابان (۱۹۲۳) کارل گرونه، غالباً به عنوان مهم‌ترین و شاخص‌ترین فیلم ژانر خیابانی وایمار یاد می‌شود. نخستین فیلمی که «به جای تصاویر قراردادی روستایی و حاشیه‌ای، شهری امروزی را تصویر کرد»، و تأثیر آن تا به حدی بود که «اساساً به عنصری نمادین در هر دو دوره سینمای صامت و ناطق آلمان بدل شد» (وایزمن، ۱۳۹۲: ۳۲). در تضاد با فیلم‌های هم‌دوره‌اش، خیابان فیلمی با میان‌نوشت‌های بسیار اندک است، و داستان‌گویی بصری در اولویت قرار می‌گیرد. علیرغم آنکه همچون بسیاری از دیگر فیلم‌های دهه بیست سینمای آلمان، در استودیویی در برلین فیلمبرداری شد، با این حال، شهر برلین و مشخصه‌های فضایی و بصری‌اش، منبع اصلی الهام فیلم بود. در برلین دهه ۱۹۲۰ نورپردازی شهری گسترش پیدا کرده بود، و با غلبه نور مصنوعی بر تاریکی شبانه، تجربه حضور شبانه در شهر، به یک گستره جایگزین برای محدودیت‌های

برای ارزش‌های اصیل آلمانی در نظر گرفته، و به مثابه فرهنگی منحط معرفی می‌کردند (Ward, 2001: 36-40). علیرغم مخالفت‌ها، میزان ادغام شیوه زندگی آمریکایی و عناصر فرهنگ عامه آمریکایی در برلین مدرن به اندازه‌ای بود که می‌توان در این دوره از «فرهنگ عامه آمریکایی» برلین یاد کرد. به تعبیری در برلین دوره وایمار، مرزهای میان آمریکانیزاسیون و مدرنیزاسیون در هم‌تنیده شده بود (Saun-ders, 2004: 52-55).

در رابطه با تحولات و فرایند نوسازی شهری برلین، زیگفرید کراکاتر، نظریه‌پرداز برجسته مرتبط با مکتب فرانکفورت، معتقد بود که خیابان‌های برلین که دگرذیسی سریع معمارانه و شهری را از سر می‌گذرانند، خاطره‌ای از گذشته را محفوظ نگاه نمی‌دارند. در حالیکه در ساختمان‌ها و شهرهای سنتی، بواسطه کاربرد تزئینات، گذشته به مکان‌ها متصل بود، به زعم وی، با حذف تزئینات، ردپای تاریخ و خاطره از خیابانهای برلین زدوده شده است، و آن‌ها به خیابان‌هایی بدون خاطره مبدل شده‌اند (Hake, 2008: 158-160). با این حال، همین بی‌ریشگی، مبدل به جوهر جذاییت برلین برای برخی دیگر شده بود، و جنبه‌های مثبت این غیاب تاریخی و فقدان سنت فرهنگی را برجسته می‌ساختند. آلفرد دوبلین، داستان‌نویس برجسته آلمانی، در مقاله‌ای با عنوان *برلین (۱۹۲۸)* بحث می‌کند که «تو نمی‌توانی درباره برلین به همان سبک و لحنی صحبت کنی که برای توصیف پاریس ممکن است بکار برده شود» (Döblin, 2012: 381). دوبلین زیباشناسی نوین شهری برلین را منبع اصلی آفرینشگری هنری و ادبی خود معرفی می‌کند، و «دریای سنگ» برلین مدرن را به مثابه بستری در نظر می‌گیرد که «فانتزی کینه‌تیک» او را برمی‌انگیزاند، و تفکر و اندیشه‌هایش در آن ریشه دارد (Jahner, 1991: 141). آگوست اندل، معمار و نویسنده آلمانی، معتقد بود که برلین مدرن علیرغم تمامی زشتی‌ها و اصوات آزاردهنده‌اش، علیرغم تمام چیزهایی که می‌توان آن‌ها را نکوهش کرد، از یک زیبایی جادویی و شاعرانه برخوردار است (Rowe, 1995: 148). برخی از هنرمندان و نویسندگان برلین مدرن را به مثابه شهری برخوردار از ویژگی‌های افسونگرانه توصیف می‌کردند. برای نمونه، نویسنده بریتانیایی، هارولد نیکلسون در نوشته‌ای در سال ۱۹۲۹، به «سحرانگیزی»، و «دیگر بودگی اشتیاق‌برانگیز» این شهر اشاره می‌کند، و آن

به تحلیل و نقد فیلم پرداخت. سپس یک سال بعد، در مقاله «هنرمند زمانه ما» مجدداً این فیلم را مورد توجه قرار داد. بعدها در هر دو کتاب مهم سینمایی اش، *از کالیگای تا هیتلر* (۱۹۴۷)، و *تنوری فیلم* (۱۹۶۰)، کراکاتر به این فیلم اشاره کرد (Hansen, 2012: 9-10). وی *خیابان* را نخستین فیلمی در نظر می‌گیرد که مدرنیته شهری را به شیوه‌ای بازنمایی می‌کند که تنها هنر سینما از قابلیت تسخیر و نمایش آن برخوردار است. از منظر کراکاتر، اثر گروه با زیبایی‌شناسی مبتنی بر قطعه‌قطعه‌گی و ناپیوستگی اش، ترسیم درخشانی از تجربه فضایی-زمانی مدرنیته است. به زعم وی فیلم *خیابان* ترسیم‌گر جهانی گنگ و بی‌صدا است که کلامی میان انسان‌ها رد و بدل نمی‌شود؛ جهانی که «کلام ناکامل امپرسیونیست‌های بصری تنها زبان [موجود] است» (Ibid, 10). کراکاتر در نقد خود به نکته جالبی اشاره می‌کند و می‌نویسد، مرد در «جایی است که باید خانه باشد، اما چنین مکانی نمی‌تواند [خانه] باشد...» (Kracauer, 1924). خانه جایی است که فرد نسبت به آن احساس تعلق می‌کند، اما در فیلم *خیابان*، برای مرد چنین احساس تعلقی نسبت به خانه و امر خانگی وجود ندارد. کراکاتر، شخصیت مرد فیلم را با شخصیت پرفسور در فیلم *فرشته آبی* (۱۹۳۰)، دیگر اثر مهم سینمای وایمار مقایسه می‌کند. به زعم کراکاتر، «فرشته آبی» را می‌توان نسخه متفاوتی از فیلم *خیابان* اثر کارل گروه محسوب کرد» (کراکاتر، ۱۳۷۷: ۲۱۷). در *فرشته آبی*، پرفسوری با بازی امیل جینینگر، عاشق دختر رقصنده کاباره، با بازی مارلنه دیتریش می‌شود، و این عشق موجب زوال اخلاقی و اجتماعی مرد می‌گردد. روند تحول هر دو شخصیت از نظر کراکاتر، مبتنی بر شورش اولیه و در نهایت تسلیم است.

کیفیت شبه‌سینمایی ظهور تصاویر شهری در فیلم *خیابان*

فیلم *خیابان* با نمایی از فضای داخلی خانه‌ای آغاز می‌شود و مردی را نمایش می‌دهد که روی کاناپه‌ای دراز کشیده و به سقف اتاق خیره شده است. همسر مرد در آشپزخانه سرگرم انجام کارهای روزمره خانگی و آماده کردن غذا است. هنگامی که زن به اتاق می‌آید، و در کنار کاناپه مرد، مشغول آماده کردن میز غذا می‌شود، از لحاظ فیزیکی فاصله اندکی با هم دارند، با این حال هر یک در دنیاهای ذهنی کاملاً

زندگی یکنواخت خانگی مبدل شده بود (Killen, 2006: 20-24). همین جذابیت‌های زندگی شبانه شهری برلین، مؤلفه‌های اصلی زیباشناسانه فیلم *خیابان* را شکل می‌دهند. نورهای خیابانی، تبلیغات نئونی، نورهای درخشان ساطع شده از ویتترین فروشگاه‌ها، نورهای ماشین‌ها، نشانه‌های تبلیغاتی خیابانی، شخصیت‌های اصلی فیلم گروه هستند. گروه خود هرج و مرج بصری کلانشهر برلین، و زرق و برق هذیان‌آلود فضاهای شهری آن را به عنوان اصلی‌ترین منبع الهام اثرش معرفی کرده بود (Coulson, 2003: 193). اهمیت شهر و منظرهای بصری شهری برلین در *خیابان* به اندازه‌ای بود که بعد از اتمام ساخت فیلم، به گروه پیشنهاد ساختن فیلمی با عنوان *شهر بزرگ* داده شد (وایزمن، ۱۳۹۲: ۳۲). کارل مایر، فیلمنامه‌نویس برجسته سینمای آلمان، و فیلمنامه‌نویس فیلم‌های شاخصی همچون، *مطب دکتر کالیگاری* (۱۹۲۰)، *آخرین خنده* (۱۹۲۴)، *طلوع: آواز دو انسان* (۱۹۲۷)، طراح خط روایی فیلم بود. فیلم از الگوی ملودرام پیروی می‌کند، و درباره گذار از مرزهای اخلاقی خانه و عواقب این تخطی است. از این رو، الگوی «بیرون و درون خانه» لورا مالوی، کاملاً با طرح فیلم منطبق است (Mulvey, 1989: 63-64). مرد متأهلی، ناراضی از زندگی تکراری و کسل‌کننده خانگی، از محدودیت فضای خانه به سوی تجربه هیجان‌ها و جذابیت‌های شهری رهسپار می‌شود. در شهر توسط زنی ناشناس فریفته می‌شود. زن ناشناس مرد را مقصر قتلی که به تازگی صورت گرفته، معرفی می‌کند و او به اتهام قتل دستگیر می‌شود. در انتها مرد از این اتهام مبرا می‌شود؛ و از این منجلاب شهری می‌گریزد. مرد سحرگاه به امنیت و آرامش خانه باز می‌گردد، جایی که همسرش انتظارش را می‌کشد. پایان فیلم را می‌توان پیروزی ارزش‌های سنتی خانوادگی بر ارزش‌های زندگی خیابانی در نظر گرفت. در انتها، همان «دنیای سر بسته» ابتدای فیلم است که به مرد امنیت و «اطمینان می‌بخشد» (گرگور و پاتالاس، ۱۳۸۴: ۸۷). ساختار روایی فیلم را می‌توان به سه بخش تقسیم‌بندی کرد: آرامش کسل‌کننده خانه، رفتن مرد در پی جذابیت‌ها و هیجان‌ات شهری، بازگشت دوباره به امنیت خانه.

فیلم خصوصاً مورد توجه زیگفريد کراکاتر، نظریه‌پرداز برجسته سینمای آلمان، قرار گرفت، و آن را شاهکار گروه خواند. کراکاتر بعد از تماشای فیلم، با فاصله کوتاهی دوبار

جالب اینجاست که از بین رفتن مرز میان فضای داخلی و خارجی، و هجوم اخلاقیات شهری به درون فضای خانه، از طریق بازی نور و سایه اتفاق می‌افتد. ارجاعی به نقش سینما در از بین بردن مرزهای سنتی داخلی و خارجی، عمومی و خصوصی در جهان مدرن. مرد همچون تماشاگر فیلم به بازی نورها و سایه‌ها خیره شده است، و به تعبیر آنتون کانس وی «همچون سینما روی روزهای اولیه سینما، تصاویر سیاه و سفید ناواضح زندگی شهری را تماشا می‌کند» (Kaes, 2005: 81). از منظر دیگر می‌توان بحث کرد که این رسوخ بازی نور و سایه شهری به شیوه‌ای شبه‌سینمایی به درون فضای خشک و سرد اتاق است که ماهیت این فضا را متحول می‌سازد: انرژی و نیروی سینمایی - شهری است که فضای خانه را با شور و میل آمیخته می‌کند، و وسوسه و اشتیاق مرد را برمی‌انگیزاند. تأثیر سایه‌روشن‌های بازتاب یافته بر روی سقف و شباهت یافتن اتاق به غار افلاطونی، و تبدیل شدن مرد به زندانی - تماشاگر این غار را نیز نباید از نظر دور داشت.

سحر و جادوی سایه‌ها و اشباح گذرای شهری که به شیوه‌ای شبه‌سینمایی بر مرد ظاهر شدند، وی را سرسپرده خود می‌کنند. مرد از کاناپه بر می‌خیزد و به کنار پنجره می‌رود تا از دریچه پنجره، به شهر واقعی فراسوی سایه‌ها بنگرد. مرد در حال حرکت به سوی پنجره، تلوتلوخوران در حالی که بر وضعیت بدنی خود تسلطی ندارد، عرض اتاق را می‌پیماید. به نظر می‌رسد که او از همان مواجهه اولیه به تسخیر تصاویر سایه‌وار از شهر در آمده، و هیپنوتیزم و

جدآگانه‌ای به سر می‌برند. مرد با بی‌رغبتی و نگاهی آمیخته با ملال، به روند تکراری زندگی روزمره خانگی اش می‌نگرد. پس از آن‌که زن اتاق را به سوی آشپزخانه ترک می‌کند، زاویه دید دوربین تغییر می‌کند و نگاه مرد متوجه بازتاب سایه‌های متحرک خیابانی (خودروها و رهگذران شهری) می‌شود که از دریچه پنجره به درون اتاق وارد گردیده و بر روی سقف جلوه‌گر شده‌اند. مرد در حالت دراز کشیده بر روی کاناپه، این تصاویر متحرک سایه‌وار از زندگی شهری را تماشا می‌کند (تصاویر ۱ و ۲). در تصاویر بازتاب‌یافته بر روی سقف، پیکره‌های متحرک شهری در قامت اشباح غول‌آسایی در برابر دیدگان مرد ظاهر می‌شوند، و لحظه‌ای بعد محو و ناپدید می‌گردند. این نور و سایه‌ها، به مثابه «منادیان خیابان» و شهر مدرن عمل می‌کنند (کراکاتر، ۱۳۷۷: ۱۲۱)، و مرد را آنچنان مجذوب می‌کنند که وی می‌کوشد با تماس دستانش آنها را لمس کند. صحنه این ابهام را ایجاد می‌کند که آیا مرد در حال تماشای بازتاب‌های واقعی شهر بر روی سقف اتاق است، و یا صرفاً تصاویری را در رویا و خیال خود متصور می‌شود. از منظری می‌توان تصاویر به نمایش در آمده بر روی سقف را، به مثابه فانتزی و رؤیایپردازی او برای رهایی از خفقان فضای ایستای داخلی خانه در نظر گرفت. به مثابه «پروژکشن امیال سرکوب شده مرد» (Coul-son, 2003: 195)، که در قامت سایه‌های گذرا خودنمایی می‌کنند. این فصل همچنین تضاد اخلاقیات سنتی خانگی و اخلاقیات زندگی شبانه شهری را نیز بازنمایی می‌کند، و به نفوذ آشوب شهری به فضای امن خانه اشاره می‌کند.



تصاویر ۱ و ۲. نگرستن مرد به بازی سایه‌های شهری بر روی سقف اتاق. مأخذ: تصاویر برگرفته شده از فیلم *خیابان*.

جذابیت به تصویر کشیده می‌شود. از این رو با در نظر گرفتن این موارد، می‌توان کیفیت رؤیایگونه و جنبه فانتزی این صحنه را برجسته کرد. جالب اینجاست که در میان تصاویری از شور و حرکت کلانشهری، ناگهان تصویری از چهره دلچسبی با گریم غلیظ ظهور پیدا می‌کند که با خنده سرمستانه و حرکات تمسخرآمیز چهره‌اش، به مرد پوزخند می‌زند. به نظر می‌رسد که دلچسب با حرکات خود، پایبندی مرد به ارزش‌ها و اخلاقیات خانگی را به استهزا می‌گیرد. یکی از آخرین تصاویر در این سکانس، تصویر زنی افسونگر است که از بطن جوش و خروش شهر در برابر چشمان مرد ظاهر می‌شود. به نظر می‌رسد شهر مدرن در قامت یک زن افسونگر بر مرد ظاهر می‌شود و مرد را تحت طلسم و جادوی خود قرار می‌دهد. از این رو می‌توان بحث کرد که این صحنه به گونه‌ای استعاره‌ی رابطه میان زنانگی، شهر و سینما را برجسته می‌سازد. جالب اینجاست که تصویر زن افسونگر، بر روی تصویری کلاژگونه از حرکات و پویایی شهری ظاهر می‌شود. به تعبیری زن افسونگر با تحرک و پویایی شهر مدرن در پیوند قرار می‌گیرد، در تضاد با زن خانگی که به فضاهای ایستای داخلی خانه محدود است و همسر مرد آن را نمود می‌بخشد. در این فصل، گروه دلچسب و زن افسونگر را به مثابه پرهیب‌هایی که از میان آشوب و هذیان کلانشهری ظاهر می‌شوند، و جوهره شهر مدرن را بازنمایی می‌کنند، به تصویر می‌کشاند. این سکانس را همچنین می‌توان به تمایل هنر سینما در به نمایش گذاشتن ظرفیت‌هایش در تسخیر و انتقال انرژی‌های کلانشهری مرتبط دانست. از لحاظ ساختار زیبایی‌شناسانه، این سکانس مونتاژی از تصاویر شهری قرابت فراوانی با زیبایی‌شناسی فیلم‌های سمفونی شهری دارد که در آن‌ها، ضرباهنگ زندگی کلانشهری برای مخاطبان بازنمایی می‌گردد.

بازنمود تجربه خیابان‌گردی در میان منظرهای شهر مدرن

در فیلم خیابان

در ادامه، مرد تحریک شده با تصاویر شبه‌سینمایی از شهر مدرن، در پی جذابیت‌های شهری، فضای خانه و همسرش را ترک می‌کند. وی همچون «پرسه‌زن» وارد گستره شهری می‌شود (Hansen, 2012: 10)، و از نگرستن به منظرها و غوطه‌ور شدن در جذابیت‌های شهری لذت می‌برد (تصاویر ۵ و ۶). از همین منظر کانس معتقد است که فیلم از یک

مسخ اشباح شهری شده است. مرد از دریچه پنجره به فضای شهری بیرون می‌نگرد و در نمای نقطه دید وی، سلسله تصاویری از زندگی کلانشهری در یک سکانس مونتاژی به نمایش درمی‌آید (تصاویر ۳ و ۴). این فصل نیز، ماهیتی خودارجاعانه به مدیوم سینما دارد و پنجره خانه خود به یک پرده سینمایی مبدل می‌شود. همچنین فیلمساز در تصاویر نمای نقطه دید مرد از شهر، از تمهیدات و جلوه‌های ویژه سینمایی استفاده می‌کند که جنبه فیلم‌گونه این تصاویر را برجسته می‌سازد. از سوی دیگر، می‌توان این فصل را به مثابه فیلم در فیلم نیز در نظر گرفت که در قالب یک سکانس مونتاژی، طعم و جوهره‌ای از کیفیت هذیان‌آلود زندگی شهری به مرد، و همچنین به تماشاگر فیلم ارائه و منتقل می‌شود. تصاویر این سکانس مونتاژی از نظم و ساختار مشخصی پیروی نمی‌کنند، و مشخصه‌هایی همچون مرکزگرایی و چندکانونی بودن در ترکیب‌بندی اکثر نماهای این فصل به چشم می‌خورد. تصاویر ماهیتی کلاژگونه دارند، غالباً بر روی هم سوپرایمپوز می‌شوند و تصویر واضح و شفاف به نمایش در نمی‌آید. به تعبیر کراکاتر، در این صحنه «خیابان به عنوان نوعی کارناوال، یعنی قلمرو هرج و مرج مطلق» بازنمایی می‌شود (کراکاتر، ۱۳۷۷: ۱۲۱). همچون فصل بازی سایه‌ها بر روی سقف اتاق، این سکانس نیز از کیفیت خیالی و رؤیایگونه برخوردار است، و این ابهام به وجود می‌آید که آنچه که مرد از پشت پنجره می‌بیند، تصاویر واقعی است و یا صرفاً تبلور فانتزی و میل خود اوست که به مناظر شهری بیرون‌افکنی می‌شود. از منظری می‌توان بحث کرد که کیفیت افسونگر ظهور شهر بر مرد در تصاویر این بخش، می‌تواند به این نکته دلالت داشته باشد که این تصاویر، بیرون‌افکنی غرایز و امیال سرکوب شده مرد هستند. هنگامی که مرد به کنار دریچه پنجره می‌رسد، تصویر از نمایی از مرد، ایستاده در کنار پنجره به نمای نزدیک و بسته‌ای از چهره‌اش دیزالو می‌شود که بهت زده به خیابان می‌نگرد. بهره‌گیری فیلمساز از تمهید دیزالو در این صحنه به جای برش زدن، می‌تواند به جنبه ذهنی و روانی ادراک مرد دلالت داشته باشد. از همین منظر، در انتهای این فصل، همسر مرد که از نگرستن طولانی او به منظر خیابان متعجب شده، به پشت پنجره می‌آید، و از همان زاویه دید مرد، به خیابان و آنچه که او به آن خیره شده بود، می‌نگرد. در برابر نگاه زن، خیابانی عادی، عاری از هرگونه

نمایش داده می‌شد. پرده‌ها و نورافکن‌ها قابلیت تحرک داشتند و اتمسفری وهم‌انگیز را ایجاد می‌کردند. فانتاسماگوریا که در مفهوم واژه‌شناسانه‌اش به معنای «فراخواندن اشباح» است در عملکرد نیز با فراخوانی و نمایش اشباح برای گروه مخاطبان ارتباط داشت. از این رو «در نام و در عمل، فانتاسماگوریا خود را به عنوان مکان گردهمایی اشباح معرفی نمود» (Elcott, 2016: 80) والتر بنیامین خصوصاً در پروژه پاساژها، بارها از مفهوم فانتاسماگوریا به منظور تحلیل ظواهر و جلوه‌های تماشایی که کیفیتی وهمگون به شهر مدرن می‌بخشند، بهره می‌گیرد. در قطعه پاریس پایتخت قرن نوزدهم، بنیامین با اشاره به پیوند ذاتی فانتاسماگوریا و تجربه مواجهه با گستره وهمناک شهر مدرن، اهمیت این مفهوم در تبیین مفهوم مدرنیته را مورد تأکید قرار می‌دهد. «جهان سلطه یافته توسط فانتاسماگوریایش... اگر بخواهیم از بیان بودلر استفاده کنیم - مدرنیته است» (Cohen, 1989: 103). کیفیت فانتاسماگوریای شهر مدرن، همچنین یادآور غار افلاطونی است (Ibid, 103). همچون غاری است که افراد از سیطره و تأثیر تصاویر راه‌گریزی ندارند و مسحور و تسخیر شده تصاویر می‌گردند. در نخستین لحظه خروج مرد از خانه‌اش، و به هنگامی که در آستانه ورود به قلمروی شهر قرار دارد، گونه رهگذران شهری را صرفاً در قامت اشباحی به تصویر می‌کشاند که سایه‌های متحرک‌شان بر دیوار خیابان می‌افتند و مرد توسط این سایه‌ها احاطه می‌شود. به نظر می‌رسد مرد نیز همچون زندانی غار افلاطونی به زندانی مدرن و تماشاگر سایه‌ها مبدل می‌شود. کراکائر همچنین اشاره می‌کند که قهرمان فیلم، همچون یک

«روایت پرسه‌زنانه» برخوردار است (Kaes, 2005: 80). بحث گئورگ زیمل در مقاله کلانشهر و حیات ذهنی در رابطه با فرایند ادراک در کلانشهر مدرن در صحنه‌های پرسه‌زنی مرد در شهر به روشنی نمود می‌یابد. «تجاریبی چون یورش سریع تصاویر متغیر و ناپیوستگی ادراک مبتنی بر نگاهی واحد و غیره منتظره بودن هجوم تأثرات» (زیمل، ۱۳۷۲: ۵۴). با این حال، حرکت و پرسه‌زنی مرد در هزارتوی شهر مدرن، بر پایه انتخاب و تصمیم‌گیری منطقی و عقلانی نیست، بلکه این سیلان و انرژی شهری است که مرد را با خود به هر سو می‌کشاند. به تعبیر میریام هانسن، «میل نومادوار» مرد در مواجهه با جدابیت‌های شهری، به این سو و آن سو، فروکشیده و رانده می‌شود (Hansen, 2012: 10). به نظر می‌رسد که مرد کنترلی بر خود ندارد و وضعیت سرسپردگی تمام‌عیار به حسانیت شهری را از سر می‌گذراند. در شهر وی به پرسه‌زنی مبدل می‌شود که «تمنایی برای شناخت ندارد، بلکه از امپرسیون‌ها لذت می‌برد و دوست دارد در شهر با فراغت و آزادانه حرکت کند» (Rabinovitz, 1998: 7). کراکائر اشاره می‌کند که در محیط شبانه شهری فیلم خیابان، رهگذران شهری لمس‌ناپذیر هستند، و از میان نور و سایه همچون اشباح ظاهر و ناپدید می‌شوند (Coulson, 2003: 194). از این منظر کیفیت فانتاسماگوریایی شهر بازنمایی شده در فیلم خیابان و اتمسفر وهم‌انگیز آن را نیز نباید از نظر دور داشت. فانتاسماگوریا گونه‌ای نمایش تئاتری (و البته سیستمی پیش‌سینماتیک) بود که در آن از یک و یا چند فانوس خیال استفاده می‌شد و تصاویری از اشباح و موجودات خیالی بر روی پرده، دیوار و یا هاله‌های دود



تصاویر ۳ و ۴. نگریستن مرد از پشت پنجره به تصاویر و جدابیت‌های شهری. مأخذ: تصاویر برگرفته شده از فیلم خیابان.

بیرون آمده» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۴۷) و از نظاره‌گری ایستا و با فاصله پرسپکتیوی، به ناظر متحرک پرسه‌زنی در میان منظرهای شهری تغییر کند. از این رو می‌توان خیابان را از این مدخل مورد توجه قرار داد که در فرایند آن، تماشاگر چشم‌چران (نظاره‌گر با فاصله و ساکن)، به یک تماشاگر گردشگر در میان منظرهای فیلمی (شهری) تغییر پیدا می‌کند (Bruno, 2002: 56). به تعبیر دیگر در طول فیلم، گذاری از نظاره‌گری مبتنی بر سوژه ایزوله شده، به سوی نظاره‌گری آمیخته با محیط را شاهد هستیم.

به هنگام پرسه‌زنی در شهر، مرد ناگهان در مقابل ویتترین فروشگاه می‌ایستد، و به کالاهای به نمایش گذاشته شده درون ویتترین می‌نگرد. جالب اینجاست که در این صحنه نیز کالاهای به نمایش گذاشته شده درون ویتترین، از کیفیتی افسونگر برخوردارند. جلوه‌گری اغواگرانه کالاهای درون ویتترین، نگاه سرگردان مرد را مجذوب خود می‌کند، و او برای مدتی طولانی به آن‌ها خیره می‌شود. بسیاری از نظریه‌پردازان پیوند میان نگریستن به ویتترین فروشگاه (ویندوشاپینگ)، و تجربه نظاره‌گری سینمایی را مورد تأکید قرار داده‌اند، و از این منظر این صحنه نیز از جنبه خودارجاعانه برخوردار است. با این حال، ظهور جنبه افسونگر کالاهای درون ویتترین می‌تواند در پیوند با فانتزی‌ها و رویاهای مرد نیز باشد که به سطح شیشه‌ای ویتترین فروشگاه بیرون‌افکنی می‌شود. مشابه تجربه‌ای که تماشاگر فیلم در مواجهه با پرده سینمایی از سر می‌گذراند. پس از مواجهه با ویتترین فروشگاه، چشمان مرد به سوی گستره خیابان معطوف می‌شود، و او

«خواب‌گرد» در میان فضاهای شهری حرکت می‌کند، و با «سکانس سرگیجه‌آور تصاویر فوتوریستی» شهری مواجه می‌شود (Hansen, 2012: 9). از منظر کراکاتر، فیلم به روشنی تجربه زندگی مدرن را بازنمایی می‌کند؛ زندگی عاری از هر گونه معنای عمیق، زندگی که فرد تنها با یک سری تصاویر کالیدوسکوپیک مواجه می‌شود. در مواجهه با مناظر و جذابیت‌های شهری، نگاه خیره مرد به این سو و آن سو فرو کشیده می‌شود، و تجربه ادراکی مبتنی بر عدم تمرکز و پراکنده‌اندیشی را از سر می‌گذراند. تجربه پرسه‌زنی مرد در میان فضاهای شهری و نظاره‌گری پراکنده‌اندیش وی از منظرهای شهری را نیز می‌توان در پیوند با تجربه نظاره‌گری سینمایی مورد تحلیل قرار داد. مرد از جایگاه نظاره‌گری با فاصله و ایستا از پشت پنجره به شهر، به سوی درهم‌آمیختگی با فضاهای شهری حرکت می‌کند. در نظریه روانکاوانه، تماشاگر فیلم به مثابه فردی ساکن و بی‌تحرك در نظر گرفته می‌شود که با حفظ جایگاه فاصله‌مند به پرده سینما می‌نگرد. جایگاه اولیه نظاره‌گری مرد و عمل مشاهده وی از دریچه پنجره به منظرهای شهری، تا حد زیادی یادآور همین الگوی نظاره‌گری تئوری روانکاوانه است. اما جذابیت شهری، مرد را از این جایگاه نظاره‌گری ساکن و با فاصله به سوی نظاره‌گری متحرک و درهم‌آمیخته با منظرهای شهری سوق می‌دهد (Gunning, 1997: 29-37). با وام‌گیری از دیدگاه والتر بنیامین در رابطه با داستان مرد جمعیت نوشتهٔ ادگار آلن پو، می‌توان بحث کرد که «ناظر تسلیم افسون صحنه می‌شود، صحنه‌ای که سرانجام او را اغوا می‌کند تا



تصاویر ۵ و ۶. حرکت مرد همچون یک خیابان‌گرد در میان جذابیت‌های شهری. ماخذ: تصاویر برگرفته شده از فیلم خیابان.

برابر ویتترین فروشگاه‌های دیگر می‌انجامد. به نظر می‌رسد که شهر در فیلم خیابان، خود به مثابه موجودی زنده بازنمایی می‌شود که می‌تواند رهگذران را به سوی مسیرهای دلخواه هدایت کند، و آن‌ها را در گرداب خود مستغرق سازد. نکته‌ای که کانس از آن با اصطلاح «آنیمیسیم شهری» فیلم خیابان یاد می‌کند (Kaes, 2005: 82). این جنبه از بازنمایی شهر به مثابه موجودی زنده و خودمختار در صحنه دیگر فیلم جنبه پیچیده‌تری پیدا می‌کند. مشابه صحنه روشن شدن مسیر گرافیکی در کف خیابان، به هنگامی که مرد در تعقیب زن ناشناس در میان فضاهای شهری حرکت می‌کند، در لحظه عبور از مقابل فروشگاه عینک‌فروشی، ناگهان تابلوی تبلیغاتی نئونی در شکل یک جفت چشم روشن می‌شود (تصویر ۷). مرد ناگهان در مواجهه با این چشمان درخشان می‌ایستد، و به آن‌ها خیره می‌شود. روشنایی نور چشم‌های نئونی، پیرامون مرد را روشن می‌سازد، و او را از محیط تاریک اطراف مجزا می‌کند. این چشمان نئونی شهری را می‌توان نشانه‌ای از اغواگری خود شهر مدرن در نظر گرفت، که «همچون چشمانی شیطانی جلوه‌گر می‌شوند» (وایزمن، ۱۳۹۲: ۲۲). از منظر دیگر می‌توان این چشمان را بازتاب وجدان گناهکار مرد در نظر گرفت که به او نسبت به عواقب تخطی و گذار از مرزهای اخلاقی خانه هشدار می‌دهد. نمود دیگر این وجدان گناهکار مرد در صحنه سالن رقص به تصویر کشیده می‌شود. در درون سالن و به هنگامی که مرد به توده جمعیت در حال رقصیدن می‌نگرد، در نمای نقطه دید وی، دوربین نیز حرکتی دورانی

با نگاهی شعف‌زده به تماشای رهگذران شهری می‌پردازد. با وام‌گیری از بودلر در رابطه با شیوه ادراک پرسه‌زن مدرن، می‌توان بحث کرد که در این لحظات، احساس بر خرد رجحان دارد، و نگاه خیره مرد، نگاهی آمیخته با شور و شعف است (بودلر، ۱۳۹۳: ۳۸) که به تصاویر شهری می‌نگرد. از این منظر نیز می‌توان از الگوی الترناتیو ادراکی در مواجهه با تصاویر سینمایی یاد کرد که به جای آنکه تحت سیطره و کنترل منطق عقلانی باشد، بواسطه حواس جهت پیدا می‌کند. نکته‌ای که مورد توجه مطالعات فیلم سال‌های اخیر قرار گرفته است. نمی‌توان تأثیر انرژی افسونگر ساطع شده از درون ویتترین به محیط فیزیکی اطراف، و دگرپرسی فضای شهری به فضایی آمیخته با میل و تمنا را در این صحنه نادیده گرفت. فیلمساز در میان این تصاویر از خیابانگردی مرد و مواجهه‌اش با جذاییت‌های شهری، دائماً تصاویری از همسر وی که سرگرم انجام کارهای روزمره خانگی است را به تصویر می‌کشاند، و تحرک و پویایی شهری را در تضاد با ایستایی خانگی قرار می‌دهد. مرد مجدداً در میان فضاهای شهری پرسه می‌زند که ناگهان متوجه مسیری گرافیکی در کف آسفالت خیابان می‌گردد که با نور الکتریکی روشن می‌شود. در انتهای این مسیر، اشاره دستی گرافیکی مرد را به سوی ویتترین دیگری هدایت می‌کند. مرد گام‌های خود را دقیقاً بر روی مسیر گرافیکی روشن شده بر روی آسفالت خیابان قرار می‌دهد؛ و به سمت ویتترین می‌رود. در ادامه مشخص می‌شود که پیروی از این مسیر الکتریکی است که به مواجهه مرد با شخصیت زن ناشناس فیلم، مجدداً در



تصاویر ۷ و ۸. حلقه ازدواج و چشمان نئونی شهری بازتاب‌دهندهٔ محاله‌های اخلاقی درونی مرد؛ مأخذ: تصاویر برگرفته شده از فیلم خیابان.

این ماجراجویی شهری، او را ترک می‌کند. به نظر می‌رسد که سطح حلقه همچون چشمان نئونی، مبدل به تصویری می‌شود که بازتاب‌دهندهٔ تشویش‌ها و مجاله‌های اخلاقی درونی اوست (تصویر ۸).

درحالی‌که در صحنه‌های ابتدایی فیلم، جلوه‌های درخشانده و مسحورکننده کلانشهری چشمان مرد را به تسخیر خود در می‌آورند، در بخش‌های انتهایی فیلم، به نظر می‌رسد که شهر مدرن، درخشندگی و تالالو خود را از دست داده، و این بار میرایی شهری است که خودنمایی می‌کند. در صحنه‌های پایانی، چشمک چراغ‌های نئونی از حس و حالی هراس‌انگیز و تهدیدکننده برخوردار می‌شوند. این نکته را نباید از نظر دور داشت که گروه در همان اولین لحظات حضور مرد در شهر، به گونه‌ای تمثیلی این جنبه مبتنی بر میرایی شهری را بازنمایی کرده بود. در آغازین لحظات پرسه‌زنی مرد در شهر، زن جوانی از مقابل وی می‌گذرد و در گوشه‌ای از خیابان به دیواری تکیه می‌دهد. در برابر نگاه مرد، ناگهان چهره زن جوان به سیمای اسکلتی پوسیده دگردیسی پیدا می‌کند. فیلمساز به تصویر بسته‌تری از اسکلت دیزالو می‌کند. به نظر می‌رسد که گروه در قالب این صحنه تمثیلی، زوال و میرایی نهفته در بطن شور و هیجان کلانشهری را مورد تأکید قرار می‌دهد. همچنین این صحنه در تضاد با ماهیت مبتنی بر جوش و خروش دیگر تصاویر به نمایش درآمده از شهر در فیلم، از سکون و ایستایی شدیدی برخوردار است و به نظر می‌رسد برای لحظاتی زمان متوقف می‌شود. از مدخل این صحنه تمثیلی، گروه شهر مدرن را به مثابه گستره‌ای شب‌زده و در پیوند با قلمروی مرگ به نمایش می‌گذارد؛ که فراسوی ظاهر مبتنی بر سرزندگی و پویایی، زوال و مرگ در آن سلطه و استیلا دارد. سحرگاه به هنگامی که مرد از مخمصه‌هایی می‌یابد، به تنهایی خیابان این بار خالی از جذابیت را به سوی گرمای خانه و همسرش طی می‌کند (تصاویر ۹ و ۱۰).

نتیجه‌گیری

آنچنان که در مقاله بحث شد فیلم *خیابان گروه* به عنوان شاخص‌ترین فیلم ژانر خیابانی دوره وایمار، نمایانگر پیوند درهم‌تنیده میان تجربه سینما و تجربه کلانشهر مدرن است. در این پژوهش کوشیده شد الگوهای بازنمایی شده از تجربه نظاره‌گری شخصیت مرد فیلم در مواجهه با منظرهای شهری

را آغاز می‌کند که کیفیت هذیانی این مواجهه را برجسته می‌سازد. از سوی دیگر این حرکت دورانی دوربین می‌تواند به میل مرد برای غوطه‌وری در امواج آشوبناک حسانی شهر مدرن دلالت داشته باشد. گروه در نماهای بعدی از مرد، شغف او از مستغرق شدن در این گرداب هذیانی را مورد تأکید قرار می‌دهد. با وام‌گیری از والتر بنیامین، این تصاویر را می‌توان به مثابه بازنمایی و سوسه مرد برای «غرق شدن در سیلاب جمعیت» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۳۸)، و لذت آمیختگی در این سیلاب نیز در نظر گرفت. سپس در صحنه بعدی در سالن، هنگامی که به حلقه ازدواجش می‌نگرد، حلقه مبدل به پرده سینمایی می‌شود که تصویری از خود وی و همسرش را در حالی نمایش می‌دهد که زن بعد از اطلاع از



تصاویر ۹ و ۱۰. بازنمایی زوال و میرایی نهفته در بطن پویایی کلانشهری در فیلم *خیابان*. ماخذ: تصاویر برگرفته شده از فیلم *خیابان*.

و تمرکز مورد بحث نظریه روانکاوانه، بر تجربه ادراکی پراکنده‌اندیش و مبتنی بر حرکت و پویایی نظاره‌گری پرسه‌زنانه سینمایی تأکید می‌کنند. می‌توان بحث کرد که در روند فیلم، شاهد گذار شخصیت مرد از نگاه خیره سراسر بینانه و از زاویه دید پرنده به منظرهای شهر، به سوی دره‌متنیدگی با پرسپکتیوهای قطعه‌قطعه شهری و آمیختگی وی با توده شهری هستیم. نمونه مطرح شده در این مقاله، قابل تعمیم به برخی دیگر از فیلم‌های شهری نیز می‌باشد، و می‌توان نحوه بازنمایی مواجهه شخصیت‌ها با منظرهای شهری در این آثار را در پیوند با تجربه ناظر فیلم مورد بررسی قرار داد. از این منظر بهره‌گیری از این رویکرد، می‌تواند در بازتعریف الگوهای کلاسیک نظاره‌گری سینمایی راهگشا باشد.

در پیوند با نظاره‌گری سینمایی مورد بررسی قرار گیرد. از این منظر، جایگاه نظاره‌گری با حفظ فاصله پرسپکتیوی مرد از پشت پنجره به منظرهای شهری تا اندازه فراوانی با جایگاه تماشاگر در نظریه روانکاوانه فیلم منطبق است. ناظری بی‌تحرك، که با حفظ جایگاه فاصله‌مند، به تماشای تصاویر متحرک می‌پردازد و آن‌ها را به مثابهٔ یک متن می‌خواند. در ادامه، گذار مرد از این جایگاه با فاصله، و حضور پرسه‌زنانه وی در میان منظرهای شهری و مبدل شدنش به بدنی متحرک در میان توده‌های شهری، قابل تطبیق با الگوی نظاره‌گری مورد تأکید نظریه‌پردازان مرتبط با تز مدرنیته در مطالعات فیلم است. نظریه‌پردازانی همچون تام گانینگ، میریام هانسن و جولیاننا برونو که در تضاد با الگوی مبتنی بر ایستایی، ثبات

فهرست منابع

گرگور، اولریش و پاتالاس، انو (۱۳۸۴)، *تاریخ سینمای هنری*، ترجمهٔ هوشنگ طاهری، تهران: موسسه فرهنگی - هنری ماهور.
منل، باربار (۱۳۹۵)، *شهرها و سینما*، ترجمهٔ نوید پورمحمدرضا و نیما عیسی‌پور، تهران: بیدگل.
وایزمن، هلموت (۱۳۹۲)، *شهر در افق دید، سینما و معماری*، ویراستار فرانسوا پنز و مورین تامس، ترجمهٔ شهرام جعفری‌نژاد، تهران: انتشارات سروش.

بنیامین، والتر (۱۳۷۷)، *دربارهٔ برخی از مضامین و دستمایه‌های شهر بودلر*، ترجمهٔ مراد فرهادپور، ارغنون، شماره ۱۴، ۲۷-۴۸.
بودلر، شارل (۱۳۹۳)، *نقاشی زندگی مدرن و دیگر مقالات*، ترجمهٔ روبرت صافاریان، تهران: حرفه نویسنده.
زیمل، گئورگ (۱۳۷۲)، *کلانشهر و حیات ذهنی*، ترجمهٔ یوسف اباذری، *نامه علوم اجتماعی*، جلد دوم، شماره سوم (۶)، ۵۳-۶۶.
کراکاتر، زیگفرد (۱۳۷۷)، *از کالیگاری تا هیتلر، تاریخ روانشناسی سینمای آلمان*، ترجمهٔ فتح‌الله جعفری جوزانی، تهران: انتشارات حوزه هنری.

Bruno, G (2002), *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso: London & New York.
Charney, L., Schwartz, V. R. (1995), Introduction, *Cinema and the Invention of Modern Life*, Edited by Leo Charney and Vanessa R. Schwartz, Berkeley: University of California Press.
Cohen, M. (1989), Walter Benjamin's Phantasmagoria, *New German Critique*, No. 48, Autumn, pp: 87-107.
Coulson, A. (2003), Entrapment and Escape: Readings of the City in Karl Grune's The Street and G. W. Pabst's The Joyless Street, *Expressionist Film: New Perspectives*, Edited by Dietrich Scheunemann, Camden House, 187-211.
Döblin, A. (2012), *Berlin, Metropolis Berlin: 1880-1940*, Edited by Iain Boyd Whyte & David Frisby, Berkeley: University of California Press.
Elcott, N. (2016), *Artificial darkness: An obscure history of modern art and media*, Chicago: University of Chicago Press.
Elsaesser, T. (2013), *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*, London & New York: Routledge.
Flickinger, B. (2007), *Cinemas in the City: Berlin's Public*

Space in the 1910s and 1920s, *Film Studies*, 10(1), pp: 72-86.
Gunning, T. (1997), From the Kaleidoscope to the X-Ray: Urban Spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913), *Wide Angle*, 19(4), pp: 25-61.
Hake, S. (2008), *Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
Hall, S. F. (2009), Inflation and Devaluation: Gender, by Space, *Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era*, Edited by Noah Isenberg, New York: Columbia University Press.
Hansen, M. (2012), *Cinema and experience: Siegfried Kracauer, Walter Benjamin, and Theodor W. Adorno*, Berkeley: University of California Press.
Haxthausen, C. W. (1991), "A New Beauty": Ernst Ludwig Kirchner's Images of Berlin, *Berlin: Culture and Metropolis*, Edited by Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.
Haxthausen, C. W. & Suhr, H. (1991), Introduction, *Berlin: Culture and Metropolis*, Edited by Charles W. Haxthausen

and Heidrun Suhr, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.

Jahner, H. (1991), The City as Megaphone in Alfred Doblin's Berlin Alexanderplatz, *Berlin: Culture and Metropolis*, Edited by Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.

Kaes, A. (2005), Urban Vision and Surveillance Notes on a Moment in Karl Grune's Die Strasse, *German Politics and Society*, 23(1), PP: 80-87.

Killen, A. (2006), *Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity*, Berkeley: University of California Press.

Kracauer, S. (1924), The Street, Translation by Alex H. Bush. <http://www.thepromiseofcinema.com/wp-content/uploads/2015/12/Kracauer-The-Street.pdf>

Muller, L. (1991), The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin, *Berlin: Culture and Metropolis*, Edited by Charles W. Haxthausen and Heidrun Suhr, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.

Mulvey, L. (1989), *Visual and Other Pleasures*, London: Palgrave Macmillan.

Petro, P. (1997), Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle, *Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture*, Edited by Katharina von Ankum, Berkeley: University of California Press, pp: 41-66.

Rabinovitz, L. (1998), *For the Love of Pleasure: Women, Movies, and Culture in Turn-of-the-century Chicago*, New Jersey: Rutgers University Press.

Rowe, D. (1995), Desiring Berlin: Gender and modernity in Weimar Germany, *Visions of the "Neue Frau:" Women and the Visual Arts in Weimar Germany*, Edited by Marsha Meskimmon and Shearer West, Menston: Scolar Press: 143-164.

Saunders, T. J. (2004) How american was it? Popular culture from Weimar to Hitler, *German Pop Culture: How "American" Is It*, Edited by Agnes C. Mueller, Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Singer, B. (2001), *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Contexts*, New York: Columbia University Press.

Ward, J. (2001), *Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany*, Berkeley: University of California Press.