ISSN: 2008-5079 / EISSN: 2538-2365
DOI: 10.22034/AAUD.2020.218890.2117

خیابانگردی در میان چشم‌اندازهای سینمایی کلانشهر مدرن و تجربه مدهوشی در مواجهه با بازی نورها و سایه‌های شهری، مطالعه موردی: فیلم برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷)

علیرضا صیاد[۱]*

۱. استادیار گروه سینما، دانشکده سینما تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول).

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۱۰ تاریخ اصلاحات: ۱۳۹۹/۰۷/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۷/۲۳ تاریخ انتشار: ۱۴۰۰/۹/۳۰

چکیده

در مطالعات فیلم سال‌های اخیر، ارتباط میان سینما و فرهنگ فضایی و بصری مدرنیته شهری مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. این نظریه‌پردازان معتقدند که به منظور درک فرهنگ سینمایی به مثابه بخشی از فرهنگ شهری و زندگی اجتماعی مدرن، باید تغییرات و دگرگونی‌های فضایی و بصری کلانشهری، به مثابه گهواره ظهور، رشد و گسترش سینما را مطالعه و بررسی کرد. در این مباحث، بر پیوندها و شباهت‌های میان تجربه نظاره‌گری سینمایی و تجربه ادراک فضاها و منظرهای کلانشهری تاکید می‌شود. پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از رویکردی میان‌رشته‌ای می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که تماشای منظرهای تماشایی و جلوه‌های سطحی زندگی شهری مدرن به‌وجود آورنده لذت زیبایی‌شناسانه نوینی بود که اساس و بنیان لذت تجربه نظاره‌گری سینمایی را نیز شکل می‌داد. پژوهش حاضر می‌کوشد آیین سینما رفتن را در بطن دیگر فعالیت‌های زندگی روزمره مدرن، و در ارتباط با مشخصه‌های نوظهور زندگی کلانشهری مورد بررسی قرار دهد. از این رو، خصوصا مشخصه‌های فضایی- بصری کلانشهر برلین مدرن در دوره وایمار مورد تمرکز قرار می‌گیرد. نزد بسیاری از نظریه‌پردازان، گستره شهری برلین دوره وایمار به مثابه یکی از درخشان‌ترین تبلورهای مدرنیته شهری در نظر گرفته می‌شود. در این راستا، مقاله از آرای زیگفرید کراکائر، نظریه‌پرداز مرتبط با مکتب فرانکفورت، به منظور تبیین مشخصه‌های تجربه شهری برلین مدرن و ارتباط آن با تجربه سینمایی بهره می‌گیرد. در بخش انتهایی مقاله، اثر شبه‌مستند والتر روتمان، برلین: سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷) به عنوان نمونه موردی مباحث مطرح شده مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: معماری و شهرسازی مدرن، تبلیغات شهری، زیگفرید کراکائر، والتر روتمان، برلین: سمفونی یک شهر بزرگ.

* E_mail: alirezasayyad@yahoo.com

۱. مقدمه

در مطالعات فیلم سال‌های اخیر، ارتباط میان سینما و فرهنگ فضایی و بصری مدرنیته شهری مورد توجه نظریه‌پردازان قرار گرفته است. از این منظر، آنچنان که جولیانا برونو بحث می‌کند، تجربه سینمایی را می‌توان به مثابه یک «رویداد معمارانه»، «شهری» و «اجتماعی» لحاظ کرد(Bruno, 2002, p. 44). این گرایش به در نظر گرفتن سینما به عنوان یک رسانه شهری، توجه را از تمرکز غالب به «فیلم» به سوی توجه به «سینما»، و به سوی «آیین سینما رفتن» در بستر زندگی شهری تغییر می‌دهد (Flickinger, 2007, p. 74). در این مطالعات، بر پیوند و شباهت‌های میان تجربه نظاره‌گری سینمایی و تجربه کلانشهری تاکید می‌شود، و تجربه تماشای فیلم، نه صرفا تجربه‌ای بصری، بلکه یک تجربه‌ی پویای فضایی- جسمانی در نظر گرفته می‌شود. پژوهش حاضر می‌کوشد آیین سینما رفتن را در بطن دیگر فعالیت‌های زندگی روزمره مدرن، و در ارتباط با مشخصه‌های نوظهور زندگی کلانشهری مورد بررسی قرار می‌دهد. از این رو، خصوصا مشخصه‌های فضایی- بصری کلانشهر برلین مدرن در دوره وایمار مورد تمرکز قرار می‌گیرد. نزد بسیاری از نظریه‌پردازان، گستره شهری برلین دوره وایمار به مثابه یکی از درخشان‌ترین تبلورهای مدرنیته شهری در نظر گرفته می‌شود. در این راستا، مقاله از آرای زیگفرید کراکائر[۱] ، نظریه‌پرداز مرتبط با مکتب فرانکفورت، به منظور تبیین مشخصه‌های تجربه شهری برلین مدرن و ارتباط آن با تجربه سینمایی بهره می‌گیرد. در نوشته‌های کراکائر، توجه و علاقه خاصی به بررسی مشخصه فضاهای معماری و شهری مدرن دیده می‌شود. در کنار والتر بنیامین[۲]، کراکائر نقشی کلیدی در شکل‌گیری تئوری «نقادی مدرنیسم کلانشهری» ایفا نمود (Huyssen, 2015, p. 118). این نکته از یک سو در ارتباط با تحصیلات وی در رشته معماری، و از سوی دیگر، در پیوند با تجربه حرفه‌ای‌اش به عنوان روزنامه‌نگار بود (Levin, 2005, pp. 9-11). از این رو، شیوه کاری وی که کنکاش در رابطه با گستره وسیعی از موضوعات فرهنگی- اجتماعی مدرن را شامل می‌شد، می‌توان نمونه زودهنگامی از مطالعات میان‌رشته‌ای در نظر گرفت. در بخش انتهایی مقاله، اثر شبه‌مستند والتر روتمان[۳]، برلین: سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷) به عنوان نمونه موردی مباحث مطرح شده مورد مطالعه قرار می‌گیرد. روتمان که خود ابتدا در رشته معماری، آموزش‌هایی را فراگرفته بود، متاثر از نقاشان مدرن تجربیاتی در نقاشی انجام داده بود. سپس تحت تاثیر قدرت رسانه نوظهور فیلم قرار گرفت، و تجربیاتی در ساخت فیلم‌های تبلیغاتی و انتزاعی انجام داد. این تجربه‌ها تاثیر خود را بر زیبایی‌شناسی فیلم برلین: سمفونی یک شهر بزرگ برجای گذاشتند. در این فیلم، شیفتگی روتمان به الگوهای انتزاعی و هندسی معماری و شهرسازی مبتنی بر تبلیغات برلین مدرن کاملا مشهود است.

۲. روش پژوهش

پژوهش حاضر که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با بهره‌گیری از رویکردی میان رشته‌ای می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که تماشای منظرهای تماشایی و جلوه‌های سطحی زندگی شهری مدرن بوجود آورنده لذت زیبایی‌شناسانه نوینی بود که اساس و بنیان لذت تجربه نظاره‌گری سینمایی را نیز شکل می‌داد. در ادامه بنا به ضرورت روش‌شناختی و با در نظر گرفتن این نکته که در این پژوهش در مباحث مرتبط با مدرنیزاسیون شهری، ویژگی‌های کلانشهر برلین در دوره وایمار مورد تمرکز قرار گرفته است، در بخش پایانی فیلم برلین: سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷)، به عنوان نمونه موردی مباحث مطرح شده در مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، و بازنمود تجربه شهری در تصاویر و صحنه‌های این فیلم تحلیل خواهند شد.

۳. فرهنگ بصری و فضایی کلانشهر برلین مدرن

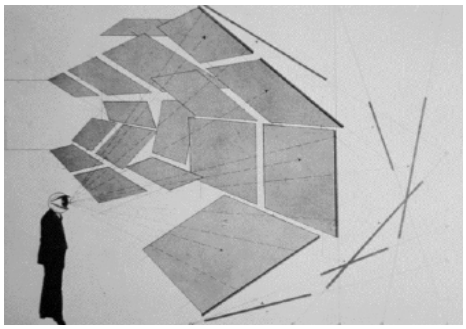
به تدریج از نیمه اول قرن بیستم شهر برلین به یک کلانشهر بزرگ مبدل شد و خود را به عنوان مرکز صنعتی، اقتصادی و فرهنگی آلمان تثبیت کرد. با انتقاد نسبت به روند شتابان گسترش شهری و تغییر و تحولات سریع معمارانه، برخی مدرنیته برلینی را نکوهش می‌کردند و آن را فاقد تعاملی سازنده با گذشته و تاریخ در نظر می‌گرفتند (Muller, 1991, p. 37). از سوی دیگر، همین مشخصه بی‌ریشه‌گی برلین و فقدان پیوند با گذشته تاریخی، مبدل به دلیلی برای افسون و جذابیت این شهر برای گروهی دیگر شده بود که به ستایش از زیبایی مدرن این شهر می‌پرداختند. برلین مدرن از جذابیتی فریبنده و افسونگرانه برخوردار بود، و برخی از نویسندگان و هنرمندان، تجربه مواجهه با شهر برلین را به احساس هیجان و تشویش مواجهه با زن افسونگر ناشناسی تشبیه می‌کردند (Petro, 1997, pp. 41-42). در دهه بیست و سی میلادی، ظهور و گسترش نورپردازی شهری و غلبه نور مصنوعی بر تاریکی شبانه، به نشانه شاخص مدرنیته برلینی مبدل شده بود (Ward, 2001, pp. 101-110). با فرا رسیدن تاریکی شبانه، نورهای مصنوعی به گونه‌ای دراماتیک گستره شهری را روشنایی می‌بخشیدند. خصوصا به‌واسطه تکثر نورهای الکتریکی و نئونی، برلین به یک «الکتروپلیس[۴]» تبدیل شد و امکان زندگی شبانه و پرسه‌زنی‌های شب‌هنگام برای برلینی‌ها فراهم گشته بود (Killen, 2006, pp. 20-24). زندگی شبانه مدرن، در حکم پناهگاهی برای رهایی از محدودیت‌ها و نظم تحمیلی زندگی و کار روزانه بود. برای رهگذران شهری نورهای شبانه شهری از کیفیتی «مخدروار» و مدهوش‌کننده برخوردار بودند (Schivelbusch, 1995, p. 138). پیکرهای متحرک شهری، زیر بازی نورهای شبانه، کیفیتی شبح‌گونه پیدا می‌کردند. در گستره روشن شده شبانه شهری، تمایز

و مرز میان واقعیت و خیال از میان می‌رفت، و فانتزی‌ها و تخیلات سوژه‌های شهری بر انگیخته می‌شد. در برلین مدرن، ناظران و رهگذران شهری، مقهور هجمه شوک‌ها و محرک‌های بصری می‌شدند که از هر سو به سوی آن‌ها یورش می‌آوردند، و در نهایت آن‌ها را در گرداب و سیلان خود غوطه‌ور می‌ساختند. تجربه حضور در این گرداب مبهوت‌کننده کلانشهری، در نقاشی نیکلاس براون[۵] با عنوان صحنه خیابانی در برلین (۱۹۲۱) به روشنی ترسیم شده است. حرکت در میان این منظرهای بصری جذاب، به تعبیر بنیامین، محرک‌های عصبی درون فرد را در یک توالی سریع همانند انرژی‌های یک باتری به سیلان وا می‌داشت (Benjamin, 1999, p.175). تکثر و تنوع منظرهای بصری جذاب شهری، یک تجربه نظاره‌گری ضد تعمقی و ضد تاملی، تجربه‌ای مبتنی بر پراکنده‌اندیشی[۶] را فرا می‌خواندند. در مواجهه با این منظرها، سوژه نمی‌توانست بر روی یک موضوع واحد تمرکز کند، و در برابر دیدگان متحیرش هر تصویری به سرعت با تصویر دیگری جایگزین می‌گشت. این جذابیت‌های شهری، نگاه خیره‌ای را فرا می‌خواندند که «به جای تعمق بر روی یک منظر، به نظر می‌رسد که به جهت‌های مختلف کشیده و رانده می‌شود» (Gunning, 1994 , p. 194). هربرت بایر[۷] در دیاگرام گستره بینایی (۱۹۳۰)، این تجربه ادراکی مدرن را به خوبی نمایش می‌دهد. در این اثر، گستره دید ناظر توسط تصاویر متعدد احاطه و تسخیر شده است. به جای آنکه همچون مواجهه با آثار هنری سنتی، مخاطب بر فضای اثر مسلط باشد، این تصاویر هستند که مخاطب را فراگرفته‌اند، و مجالی برای تمرکز و تعمق بر روی یک تصویر مشخص فراهم نمی‌آید. این منظرهای جذاب و حواس‌پرتی‌های متنوع برلینی، از قدرتی رهایی بخش برای سوژه‌های شهری برخوردار بودند. سوژه‌ها می‌توانستند در این لذت‌ها و حواس‌پرتی‌های شهری خود را غوطه‌ور سازند، و برای مدتی از خستگی کار و تنش زندگی روزمره رهایی پیدا کنند. غوطه‌ور شده در میان این منظرهای جذاب، سوژه‌ها، می‌توانستند یک وضعیتِ از خودبیگانگیِ مسرت‌بخش را تجربه کنند؛ تجربه رها شدن از سوبژکتیویته‌ی تثبیت شده است (شکل ۱ و ۲).

شکل ۱: صحنه خیابانی در برلین (۱۹۲۱)

(Venator, 2017, P. 69)

شکل ۲: هربرت بایر، دیاگرام گستره بینایی (۱۹۳۰)



(Colomina, 2001, p. 21)

۴. پروسه نوسازی شهری در برلین و ظهور معماری مبتنی بر تبلیغات

در برلین دهه بیست، برخی روشنفکران در رابطه با زوال و فروپاشی مفاهیم اصیلی همچون هویت، درون‌گرایی، و معنویت‌گرایی آلمانی در مقابل گسترش ارزش‌های سطحی وارداتی آمریکایی هشدار می‌دادند(Ward, 2001, pp. 38-39). آن‌ها معتقد بودند سرگرمی‌ها و مظاهر فرهنگی سطحی و توده‌ای آمریکایی، در حال سلطه یافتن بر فرهنگ اصیل آلمانی هستند، و این روند می‌تواند به تسطح فرهنگی و از دست رفتن ارزش‌های اصیل اروپایی بیانجامد. علیرغم این نگره بدبینانه، در برلین دوره وایمار،

فرهنگ آمریکایی به مثابه یک فرهنگ مترقی، دموکراتیک و متناسب با نیاز توده‌های شهری مورد استقبال گروهی دیگر قرار گرفته بود(Saunders, 1994, pp. 1-8). اسطوره‌های فرهنگ توده‌ای آمریکایی همچون چارلی چاپلین، باستر کیتون، و ستاره‌های موسیقی جاز، به مثابه تبلور و نمودهای حقیقی دنیای مدرن تجلیل می‌شدند. «امریکانیزاسیون[۸] »، صرفا امری محدود به عرصه فرهنگ و سرگرمی‌های عامه نبود، بلکه در معماری و شهرسازی برلین نیز تاثیری بنیادین ایفا کرد(Whyte, 1998, p. 292). مارک تواین[۹] برلین را «شهری آمریکایی شده» معرفی می‌کرد و در رابطه با آن نوشته بود: «برلین ناپدید شده است... سایتی که بر روی ان 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, p. 83). در سال ۱۹۱۱ کتابی در رابطه با آثار معماری فرانک لوید رایت[۱۰]، معمار برجسته امریکایی در برلین منتشر شد. این اثر، به کتاب مقدس والتر گروپیوس[۱۱] ، معمار آلمانی و مدیر مدرسه باوهاس[۱۲]، مبدل شد، و تاثیر فراوانی بر تفکر و اندیشه‌های وی در رابطه با معماری بر جای گذاشت. هچنین در دهه بیست، برخی از معماران برجسته آلمانی و اروپایی به آمریکا سفر کردند، و در رابطه با ضرباهنگ شتابان و پرانرژی شهرهای آمریکایی گزارش‌هایی را منتشر کردند (Ibid, p. 292). این معماران، شهرهای آمریکایی را به مثابه مدل‌هایی واقعی برای آینده شهرهای‌اروپایی معرفی می‌کردند. دهه‌های ابتدایی قرن بیستم شاهد یک دوره رنسانس در معماری و شهرسازی بود، و پیشرفت‌های تکنولوژیکی برای معماران در طراحی و ساخت آزادی عمل بیشتری فراهم کرده بود. در تضاد با سنت قرن نوزدهمی بکارگیری تزئینات فراوان، معماری مدرن برلینی، 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 عصر نو در آلمان مدرن تلقی می‌شد (Ward, 2001, pp. 44-48). یکی از مهم‌ترین پیشگامان معماری مدرن المانی، پیتر بهرنس[۱۳] اشاره می‌کرد که عصر جدید از چنان ضرباهنگ شتابانی برخوردار است که «دیگر زمانی برای درک جزییات باقی نمی‌گذارد. هنگامی که با سرعت زیاد در میان کلانشهر حرکت می‌کنیم، دیگر قادر به تماشای جزئیات ساختمان‌ها نیستیم. همانند تصاویر یک شهر، هنگامی که از درون قطاری که با سرعت زیاد حرکت می‌کند، تنها یک طرح کلی مشخص می‌شود. ساختمان‌های مجزا دیگر نمی‌توانند برای خودشان صحبت کنند.» (Cited in Killen, 2006, p. 24). از این رو، به تدریج با در نظر گرفتن نمای ساختمان‌ها به مثابه بخشی از گستره وسیع شهری ضرورت نوسازی نماها مطرح گردید. در این دوره به نحوی فزاینده، نماهای ساده و مسطح شده ساختمان‌ها به مثابه فضایی برای تبلیغات الکتریکی شهری بکارگرفته می‌شد. تبلیغات دیگر عنصری جدا و متمایز از معماری شهری محسوب نمی‌شد، بلکه به عنصری در پیوند تنگاتنگ با معماری مبدل شده بود. نتیجه این الگوی نوسازی از بین بردن تزیینات، ساده‌سازی و به کارگیری سطوح نما به مثابه فضایی برای تبلیغات الکتریکی- متصل شدن ساختمان‌های منفرد به ضرباهنگ شهری مدرن بود (Ward, 2001, pp. 114-116). دیگر ساختمان‌ها به مثابه واحدهای مجزا و متمایز دیده نمی‌شدند، بلکه بواسطه نور الکتریکی به یک گستره واحد و یکپارچه شکل می‌دادند که از کیفیتی رویاگونه برخوردار بود. همچنین علاوه بر ساختمان‌ها و جداره‌های شهری، ایستگاه‌های اتوبوس و قطار، باجه‌های تلفن، دکه‌های روزنامه‌فروشی به مکان‌هایی برای تبلیغات شهری مبدل شدند. در برلین دوره وایمار، طراحان بر این عقیده بودند که بیشترین میزان تاثیر هنگامی روی می‌دهد که تبلیغات بتواند توجه مخاطب را در حالتی از پراکنده‌اندیشی و عدم‌تمرکز جلب کند؛ توجهی که در وضعیت سیالیت میان خودآگاهی- ناخودآگاهی پدید آید (Ward, 2001, pp. 123-124). در مواجهه با کثرت و وفور نورها و تابلوهای تبلیغاتی، سوژه باید نیرو و انرژی زیادی برای تمرکز بر روی یک موضوع و تصویر مشخص صرف می‌کرد؛ زیرا تکثر نورهای منتشر شده، و سیلان متون، رنگ‌ها، و تصاویر، تاثیر یکدیگر را خنثی و بی‌اثر می‌کردند. معمار آلمانی، ارنست می[۱۴] در ۱۹۱۱ تجربه مواجهه با سمفونی نورهای تبلیغاتی شهری را این‌چنین تشریح می‌کند: «اینجا چشمان هیچ متنی را نمی‌خواند، نمی‌تواند هیچ شکلی را دریابد» (Schivel-busch, 1995, p. 154). وفور و کثرت تبلیغات خیابانی و هذیان رنگارنگ این تبلیغات، پرسه‌زن مدرن را در جهانی فانتزی و رویایی غوطه‌ور می‌کردند و نگاه سرگردان و متحیر وی را از میل و تمنا سرشار می‌ساختند. این وفور نورهای تبلیغاتی و تلالوء درخشنده آن‌ها، به همان اندازه که چشم‌نواز بود، به همان میزان از کیفیتی کورکننده نیز برخوردار بود، و لذت این تجربه رهگذران شهری را مشعوف می‌کرد (Schlor, 1998, p. 66 & Ward, 2001, pp. 125)(شکل ۳).

شکل ۳. ظهور و گسترش نورپردازی و تبلیغات الکتریکی در فضاهای شهری برلین

(Schlor, 1998, p. 259)

۵. آئین نگریستن به ویترین فروشگاه (ویندوشاپینگ) در فرهنگ کلانشهری برلین

در برلین مدرن، ویترین فروشگاه خود را به عنوان عنصری کلیدی در فرهنگ فضایی مدرنیته عرضه کرد، به مثابه مکانی برای مواجهه میان کالای درون فروشگاه و رهگذر شهری به عنوان خریدار محتمل. از این رو به موازات مبدل شدن نگریستن به ویترین فروشگاه به یک آیین شهرنشینی، به تدریج طراحی ویترین‌ها، جنبه‌های زیبایی‌شناسانه پیدا کرد (Ward, 2001, p. 201). ظهور طراحی ویترین به مثابه یک هنر شهری، نمایانگر «ترکیب زیبایی‌شناسی و تجارت» در دوره مدرنیته (Schivelbus-ch, 1995, p. 143)، و از میان رفتن مرزهای سنتی میان هنر و فرهنگ عامه بود. مجله پارادە[۱۵] در رابطه با طراحی ویترین فروشگاه‌ها نوشته بود که ویترین‌های تاثیرگذار را می‌توان به مثابه یک فروشنده سخن‌گو در نظر گرفت که با زبانی که برای همگان قابل فهم و ادراک است، صحبت می‌کند. این زبان جهانی ویترین، «زبان ترکیب‌های خطوط و رنگ‌ها، زبان ریتم، زبان هارمونی، و نور» بود (Gronberg, 1997, p. 386). ویترین فروشگاه، همچنین صحنه نمایشی برای بارور کردن امیال و فانتزی‌های ناظران بود. رابطه رهگذر با ویترین، نه مبتنی بر فاصله، تصمیم‌گیری منطقی و عقلانی، بلکه ارتباطی مبتنی بر از میان رفتن فاصله، و شیفته و سرسپرده کردن ناظر به کیفیت مسحور کننده کالاهای بت-واره بود. دردهه‌های ابتدایی قرن نوزدهم، ویترین‌های شیشه‌ای، غالبا متشکل از تکه شیشه‌های مجزا بود که با نوارهایی بهم متصل می‌شدند. در حوالی ۱۸۵۰، از لحاظ تکنیکی امکان تولید ورق‌های وسیع شیشه‌ای فراهم شد، و ویترین به مثابه «یک سطح شیشه‌ای بدون شکاف از سقف تا کف»، نمای فروشگاه را تشکیل می‌داد (Schivelbusch, 1995, p. 146). سطح شیشه‌ای یکدست ویترین، کیفیت نمایش کالاها را بهبود می‌بخشید، و کالاها جلوه‌ای جذاب و زیبا به دست می‌آوردند. جالب اینجاست که با گسترش بلوارها، هر یک از ویترین‌های روشن شده فروشگاه‌ها، به وسیله دیواره‌های تاریک کناری از دیگر ویترین‌های روشن شده مجاورشان متمایز می‌شدند، و در پیوند با یکدیگر، ظاهری فریم فریم پیدا می‌کردند. در نتیجه نمایش رنگارنگ و درخشان ویترین‌ها، فریم به فریم به شیوه‌ای شبه‌سینمایی در برابر دیدگان ناظران شهری خود را می‌گشود. به تدریج بهره‌گیری از شیشه‌های بازتاب‌دهنده در طراحی ویترین‌ها باعث می‌شد ناظران بازتاب خود را در میان کالاها و جهان طراحی شده درون ویترین مشاهده کنند. عملکرد مهم دیگر شیشه‌های بازتاب‌دهنده، بازتاب سوژه ناظر در منظر شیشه‌ای ویترین فروشگاه به عنوان بخشی از توده جمعی شهری بود. این عملکرد نقش مهمی در شکل‌دهی به هویت ناظر رهگذر به عنوان عضوی از توده شهری و «مردی از جمعیت» داشت. از منظر بنیامین، در بازتاب‌های ویترین فروشگاه، توده خود به یک منظر تماشایی مبدل می‌شد (Leslie, 2006, p. 95). در برلین دوره وایمار، قدرتمندترین ابزار مورد استفاده برای تبدیل کردن فضای ویترین به منظری جذاب بهره‌گیری از نورپردازی الکتریکی بود. با نورهای الکتریکی، ویترین به مثابه صحنه نمایش برای توده تماشاچیان شهری جلوه‌گر می‌شد: «ویترین روشن شده به مثابه صحنه تئاتری، خیابان به عنوان تئاتر، و عابران به مثابه تماشاچیان، این صحنه زندگی شبانه شهر بزرگ بود» (Schivelbusch, 1995, p. 148). نوری که از ویترین فروشگاه‌ها ساطع می‌شد، و بر روی سنگفرش خیابان‌ها می‌گسترد، شب هنگام به محیط اطراف ویترین اتمسفری رویاگونه می‌بخشید. فرایند نگریستن رهگذران از مدخل شیشه در تاریکی شب به فضای سرشار از روشنایی درونی ویترین جنبه دیگری نیز داشت؛ نور قدرتمند درخشنده از درون ویترین، باعث می‌شد شب هنگام، رهگذران و نظاره‌گران خیابانی، به مثابه سایه‌هایی صرف دیده شوند، سایه‌هایی‌رهگذر(Ward, 2001, p. 220). ایجاد کننده لذت بی‌ریشه‌گی، هیچ و محبوبدگی برای سوژه‌های مدرن.

سطح شیشه‌ای ویترین، جهان کالاها را به مثابه یک تصویر جذاب برای مصرف بصری رهگذران شهری عرضه می‌کرد. چشم ناظر در منظر ویترین کنکاش می‌کرد، و در وضعیتی پراکنده‌اندیش، میان جهان رویایی کالاها سیر و سیاحت می‌کرد. از این رو نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها، خود را به مثابه پارادایمی برای چشم‌چرانی شهری مطرح کرد، ارضا کننده لذت بصری رهگذران و بارور سازنده

فانتزی‌ها و بوجود آورنده نیازهای جدید در آن‌ها. از این رو می‌توان میان ویترین و پرده سینما پیوندی را در نظر گرفت (Friedberg, 1993, p. 93). شباهتی که مورد توجه نظریه‌پردازان متعددی قرار گرفته است. آن فریدبرگ[۱۶]، جولیانا برونو[۱۷] و دیگران، آئین نگریستن به ویترین را به مثابه الگویی برای نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفته‌اند. این نظریه‌پردازان معتقدند که رفتار تماشاگر فیلم به رفتار ناظر ویترین شباهت دارد که در وضعیتی از منفعل‌بودگی خود را تسلیم سطح تصویر می‌کند. تماشاگر فیلم در مقابل پرده سینمایی، و رهگذر شهری در برابر ویترین، هر دو مسحور، مبهوت و تسخیر سطوحی هستند که از کارکردی هیپنوتیزم کننده برخوردار بودند؛ ناظر مقابل ویترین تسلیم و سرسپرده جذابیت و افسون جادویی کالاها می‌گردد، و تماشاگر سینما مسحور توهم جادویی ستاره‌های سینمایی (شکل ۴).

شکل ۴: توده تماشاچیان شهری در مقابل ویترین فروشگاه شهری

(Ward, 2001, p. 219)

۶. تجربه تاریکی مخملین سالن سینما

در میان جذابیت‌ها و سرگرمی‌های شهر مدرن، اما سالن سینما چیز دیگری بود. سینما از همان ابتدا، خود را به عنوان یک سپهر عمومی در کنار دیگر سپهرهای عمومی شهر مدرن مطرح ساخت. برای شهروندان مدرن، سینما فراهم‌کننده فرصتی برای گریختن از محدودیت‌های زندگی روزمره، و مجالی برای رهایی از هراس‌ها و تشویش‌های زندگی مدرن بود. بکارگیری پوسترهای از لحاظ بصری جذاب، نشانه‌های درخشنده الکترونیکی و نئونی، و نورپردازی مصنوعی در نمای خارجی سالن سینما، مولفه‌های کلیدی در استراتژی جذب مخاطب بودند (Ward, 2001, p. 166). در نتیجه این تمهیدات، نمای سالن سینما به منظر تماشایی اغواگری تبدیل می‌شد که می‌توانست توده را از زندگی روزمره به قلمروی سرگرمی سینمایی بکشاند. پوسترهای تبلیغاتی، نقش مهمی در جلب توجه و قاپیدن نگاه رهگذران ایفا می‌کردند، و امکان انتقال طعمی از جهان فیلمی را برای رهگذران شهری مهیا می‌کردند. در بسیاری از این پوسترها، تصاویر ستارگان با ابعاد غول‌آسا نمایش داده می‌شدند. در تاریکی شبانه شهری، نورها و رنگ‌های درخشان به کار رفته در این پوسترها باعث می‌شد چشمان افراد رهگذر، مجذوب و مبهوت زیبایی این بت‌ها و اسطوره‌های جهان مدرن بگردند. از این رو جداره بیرونی سینما، قرابت فراوانی با کارکرد ویترین نمایشی کالاها در شهر مدرن پیدا می کرد؛ به نمایش گذارنده کالای فتیشیستی (تصاویر ستارگان سینمایی)، تلاش برای تسخیر کردن نگاه خیره رهگذران و متقاعد کردن آن‌ها برای ورود به سالن سینما. جذابیت پوسترها و انوار تبلیغاتی جداره‌های خارجی، پرسه‌زن مدرن را به درون سالن سینما می‌کشاندند. در مقاله فرقه پراکنده‌اندیشی: درباره سالن‌های سینمایی برلین، کراکائر بر این نکته تاکید می‌کند که سالن‌های سینمایی و فضاهای داخلی آن‌ها را باید به مثابه بخشی از کلیت وسیع فضای شهری در نظر گرفت. در این مقاله که بعد از بازگشایی سالن‌های نمایش فیلم گلوریا-پالاس و کاپیتول در برلین نوشته شد، کراکائر به بررسی و تحلیل طراحی فضاهای داخلی این سالن‌ها می‌پردازد. از منظر وی، این سالن‌ها آشوب و هذیان شهری را در فضا و معماری خود ادغام می‌کردند، و از این رو تجربه پراکنده‌اندیشی کلانشهری را برای مخاطبان خود بازتولید می‌کردند (Kracauer, 2005, pp. 323-328). برای کارگران و کارمندانی که در ساعات فراقت از کار، در پی سرگرمی و تفریح و لذت بودند، جلوه‌های پر زرق و برق این سالن‌ها، به عنوان مفری برای رهایی از یکنواختی کار روزمره عمل می‌کردند. پس می‌توان بحث کرد که رهگذر شهری، پس از تجربه گشت و گذار در میان هزارتوهای شهری، سرگردانی در میان زرق و برق جذابیت‌های فضایی و بصری داخلی سالن‌های سینمایی را تجربه می‌کند. وی که عصب‌هایش با شوک‌ها و محرک‌های خیابان، تلالو درخشنده تبلیغات و پوسترهای شهری، و سپس با امپرسیون‌های فضایی درون سالن، تحریک شده، با چشم‌هایی پیشاپیش مدهوش و متحیر، به نظاره جهان خیالی نمایش داده شده بر روی پرده سینمایی می‌نشیند. در اینجا نیز، نور و سایه‌های پرده

س‌ینمایی، چون شوک‌های احساسی و بصری شهری به سوی مخاطب هجوم می‌آورند.

۷. والتر روتمان و برلین: سمفونی یک شهر بزرگ

دهه بیست میلادی در آلمان دوره وایمار، ژانر سینمایی جدیدی ظهور پیدا کرد که از آن با عنوان «فیلم شهری[۱۸]» یاد می‌شود. مضمون اصلی بخش عمده آثار ساخته شده در این ژانر، کلانشهر برلین و مشخصه‌های آن بود، و غالبا در این فیلم‌ها «توسعه، تحرک، و موتیف‌های کلانشهری» مورد تاکید قرار می‌گرفت (Mennel, 2016, p.40). در میان آثار سینمایی این ژانر، برلین: سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷)، از جایگاهی یکتا و متمایز برخوردار است. فیلم یکی از درخشان‌ترین بازنمایی‌ها از فرهنگ بصری کلانشهر برلین در دوران وایمار به شمار می‌آید، و از آن به عنوان نمونه شاخص ترسیم‌گر «برخورد مولد میان سینما، شهر، و مدرنیسم در دوران وایمار» یاد می‌شود (Hake, 2008, p. 244). اثر روتمان در ستایش سطوح بصری جذاب شهر برلین مدرن است، و به تعبیری می‌توان آن را به مثابه یک «اثر تبلیغاتی برای مدرنیته» شهری برلین دوران وایمار در نظر گرفت (Alter, 2009, p. 243). فیلم تجربه و احساس حضور در برلین مدرن را به مخاطب منتقل می‌کند و از این رو برخی معتقدند که اثر روتمان به جای «مستندنگاری یک ابژه»، یعنی کلانشهر برلین، موفق به «مستندنگاری یک تجربه»، تجربه کلانشهری برلین، شده است (Gaughan, 2003, p. 52). در پوسترها و آگهی‌های تبلیغاتی ساخته شده در زمان نمایش، از اثر روتمان با عنوان فیلمی با «شش میلیون بازیگر و یک‌صدهزار ساختمان» یاد می‌شد. در این تبلیغات غالبا «مضمون‌های شهری» و «اصول ساختار معمارانه» در این اثر مورد تاکید قرار می‌گرفتند (Hake, 2008, p.246). دوربین روتمان به جای به نمایش گذاشتن یادمان‌های شناخته شده و مکان‌های خاطره‌ساز شهری برلین که در بازنمایی‌های سنتی غالبا به عنوان نمایانگر هویت شهری در نظر گرفته می‌شدند، در پی به نمایش گذاشتن منظرهای تماشایی شهر مدرن و تسخیر ضرباهنگ شتابان و بی‌وقفه کلانشهری است. در راستای تسخیر این تحرک و پویایی شهری، روتمان از تکنیک مونتاژ بهره می‌برد، و بواسطه این بهره‌گیری، ضرباهنگ زندگی کلانشهری از طریق تصاویر به مخاطب منتقل می‌شود. نکته اساسی اینجاست که زیبایی‌شناسی مونتاژی این فیلم ظهور یافته از بطن مشخصه‌های بصری فضایی کلانشهر برلین مدرن است. زیبایی‌شناسی برلین: سمفونی یک شهر بزرگ همچنین متاثر از آثار هنرمندان عینیت‌گرایی نوین همچون جورج گروس[۱۹] و اتو دیکس[۲۰] و همچنین ملهم از فتومونتاژهای دادائیست‌های برلینی همچون هانا هوش[۲۱]، جان هارتزفیلد[۲۲]، پال سیترون[۲۳]، و رائول هاسمان[۲۴] بود (Uricchio, 2008, p. 107). ایده اولیه فیلم توسط کارل مایر[۲۵]، فیلمنامه‌نویس شناخته‌شده سینمای آلمان مطرح شد. اما پس از شروع پروژه، اختلاف دیدگاه وی با روتمان، موجب شد که پروژه را ترک کند. بعدها مایر فیلم را به خاطر «رویکرد مبتنی بر سطح» آن مورد انتقاد قرار داد، و معتقد بود که بیشتر کیفیت‌های فرمی مورد تاکید است تا معنا و مفهوم (Kracauer, 2016, p.144). همچون مایر، کراکائر نیز معتقد بود که روتمان با تضعیف جنبه مستندگونه صرفا از منظر زیباشناسانه الگوهای حرکتی و زیبایی بصری شهری را نمایش می‌دهد. بزعم وی، فیلم روتمان جنبه‌های واقعی زندگی شهری و ناهنجاری‌های زندگی برلین مدرن را نمایش نمی‌دهد، و به جای «محتوا»، صرفا «ریتم» شهری مورد تاکید قرار گرفته است. کراکائر معتقد بود فیلم روتمان «واقعیت بی‌شکلی را نمایش می‌دهد که از تمام انرژی‌های حیاتی‌اش خالی شده است» (Kracauer, 2016, p.145).

۸. زیبایی‌شناسی کلانشهری در برلین: سمفونی یک شهر بزرگ

برلین: سمفونی یک شهر بزرگ از پنج پرده تشکیل شده است که هر یک، بازه زمانی مشخصی از یک شبانه‌روز را در بر می‌گیرد؛ بامداد، صبح، ظهر، عصر، شب‌هنگام. چهار بخش ابتدایی فیلم فعالیت‌های زندگی روزانه شهری را به نمایش می‌گذارند، و پرده پنجم به طور کامل به زندگی شبانه شهری اختصاص دارد. برخواستن شهر از خواب، رفتن شهروندان به محل‌های کار خود، صرف نهار و بازگشت به محل کار، مضمون پرده‌های ابتدایی است، و در پرده انتهایی تجربه مواجهه شهروندان با جذابیت‌های شبانه شهری به نمایش در می‌آید. فیلم با حرکت قطار از روستا به سوی شهر برلین آغاز می‌شود. کنار ریل قطار، یک تابلو عبارت «۱۵ کیلومتر تا برلین» را نمایش می‌دهد، و مخاطب را برای ورود به جغرافیای کلانشهری اماده می‌کند. در این بخش تصاویری از زاویه دید مسافر قطار که از پنجره به چشم‌انداز بیرون می‌نگرد، نمایش داده می‌شود، و تجربه سرنشین قطار برای تماشاگر فیلم بازتولید می‌گردد. همچنین قرابت‌های میان تجربه سفر با قطار و تجربه نظاره‌گری سینمایی مورد دلالت قرار می‌گیرد. تجربه سفر با قطار، بواسطه حرکت با سرعت زیاد، ادراک سنتی از منظر را دگرگون می‌کند، و مسافر چشم‌اندازها و ابژه‌ها را در وضعیتی ناواضح درک می‌کند. تجربه‌ای که در تضاد با ادراک مبتنی بر وضوح و رابطه ایستا و ساکن با منظر قرار می‌گیرد (Schivelbusch,1986). این گونه مدرن ادراکی در تصاویر بخش اول فیلم روتمان به خوبی نمایش داده می‌شود، و تصاویری مبهم از چشم‌اندازهای اطراف به نمایش در می‌آیند(شکل ۵ و ۶).

شکل ۵ و ۶ : بازنمود تجربه ادراکی پدید آمده بواسطه حرکت قطار در تصاویر فیلم روتمان

با ورود قطار به شهر، منظر کارخانه‌ها، مجتمع‌های مسکونی، ساختمان‌های مدرن و اداره‌ها، جایگزین چشم‌اندازهای وسیع و فراخ روستایی می‌گردد. همچنان که قطار به سمت ایستگاه حرکت می‌کند، در حالیکه ساعت کلیسا، ۵ صبح را نمایش می‌دهد، نماهایی از خیابان‌های خالی برلین به نمایش در می‌آیند. دوربین صحنه‌هایی از شهری که از خواب برمی‌خیزد، و تصاویری از آغاز روز جدید در برلین را به نمایش می‌گذارد. به تدریج کارگران و کارمندان رهسپار محل‌های کار خود می-شوند، و خیابان‌های خالی مملو از جمعیت می‌شود. همزمان با شروع فعالیت روزانه و تحرک توده‌ها، ضرباهنگ فیلم نیز افزایش پیدا می‌کند. با ورود قطار به شهر، تبلیغات نقاشی شده بر روی جداره‌های ساختمان‌های شهری در زمره نخستین تصاویری هستند که از شهر برلین به نمایش در می‌آیند. همچنین یکی از نخستین فعالیت‌های شهری که به نمایش در می-آید، نمایی از مردی است که در حال چسباندن پوسترهای تبلیغاتی بر روی کیوسکی است که مخصوص این کار طراحی شده است. این تصاویر در ابتدای فیلم، جلوه‌گری تبلیغات در برلین مدرن را مورد تاکید قرار می‌دهند. اساسا یکی از مضامین اصلی فیلم روتمان، اهمیت زیبایی‌شناسی تبلیغات شهری است که آنچنان که بحث شد در شکل‌دهی به منظر شهری برلین مدرن نقشی کلیدی ایفا می‌کردند. در سرتاسر فیلم بارها این مضمون مورد تاکید قرار می‌گیرد. همچنین فیلم روتمان از لحاظ زیبایی‌شناسی فرمی به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر با زیبایی‌شناسی تبلیغات شهری در پیوند است. اهمیت تبلیغات شهری و لذت بصری از تماشای این تبلیغات در شکل‌گیری سبک، و تکامل زبان سینمایی روتمان توسط نظریه‌پردزان متعددی مورد تاکید قرار گرفته است (Cow-an, 2015, pp. 12-14). علاوه بر آن تجربیات روتمان در ساخت فیلم‌های تبلیغاتی، در شکل‌گیری زیبایی‌شناسی این فیلم را نباید از نظر دور داشت (شکل ۷ و ۸).

شکل ۷ و ۸: اهمیت تبلیغات شهری در تصاویر فیلم روتمان

در کنار تبلیغات شهری ترسیم زیبایی جلوه‌های ویترین فروشگاه‌ها که محصولات و کالاهای جدید را نمایش می‌دهند، از دیگر مضامین اصلی تکرار شونده فیلم است. یکی از صحنه‌های ابتدایی فیلم، ویترین فروشگاهی را نمایش می‌دهد که در آن چند مانکن زن ایستاده قابل مشاهده هستند. این تصاویر از مانکن‌های پشت ویترین در اثر روتمان، یادآور عکس‌های اوژن آتژه[۲۶] از ویترین فروشگاه‌های پاریس هستند. به تعبیر باربارا منل، «برلین: سمفونی یک شهر بزرگ مکررا به نمایش مانکن‌ها در ویترین مغازه‌ها می‌پردازد، و از این رهگذر خصلت مصنوع و انسان‌گونه آن‌ها را با جذبه اغواگرانه کالاها تلفیق می‌کند» (Mennel, 2016, p.62). همانطور که در مباحث قبل مطرح شد تماشای ویترین فروشگاه‌ها (ویندوشاپینگ)، یکی از سرگرمی‌های رهگذران شهری بود. آنچنان که بحث شد طراحی ویترین فروشگاه در برلین وایمار از اهمیت فوق العاده‌ای برخوردار بود. بکارگیری مانکن‌ها (خصوصا مانکن‌های زن) یکی از اصلی‌ترین استراتژی‌های طراحی ویترین فروشگاه‌ها بود. مانکن‌ها همچون ماشین‌ها، خود محصولات صنعت و تکنولوژی شهر مدرن بودند، محصولات صنعت مد. مانکن‌های داخل ویترین، دیدگاه همگن‌کننده مدرنیته از زیبایی و زنانگی را تجسم می‌بخشیدند؛ دیدگاهی مبتنی بر کالاوارگی و

بت‌سازی بدن زنانه (Gronberg, 1997, pp. 377- 382). بنیامین در نوشته‌های خود بارها پیوند ناگسستنی میان تبلیغات مدرن شهری و جذابیت تصویر زنانه را مورد تاکید قرار می‌دهد. از منظر بنیامین، «تبلیغات مدرن نشان می‌دهد تا چه اندازه جذابیت‌های زنانه و جذابیت‌های کالا می‌توانند با هم درآمیخته شوند» (Leslie, 2006, p. 104). در زبان فرانسه، اصطلاح تبلیغات، Publicite، آشکارا به تاثیر گذاشتن بر روی مصرف کننده از طریق بهره‌گیری از اغواگری و جذابیت زنانه دلالت می‌کند (Gronberg, 1997, p. 381). جلوه‌گری اغواگرانه مانکن‌های ویترین فروشگاه‌ها، در جذابیت بخشیدن به کالاها، و همچنین جذب کردن نگاه خیره رهگذران شهری نقشی کلیدی داشتند. این مانکن‌های زنانه ماهیت فضای شهری را متحول می‌ساختند، و انرژی احساسی قدرتمندی را به گستره شهری تزریق می‌نمودند(شکل ۹ و ۱۰).

شکل ۹ و ۱۰: تاکید فیلم بر مانکن‌های ویترین فروشگاه‌ها

در پرده پنجم و با پایان روز، زمان استراحت فرا می‌رسد، و زندگی شبانه شهری آغاز می‌شود. بازنمایی جذابیت‌های زندگی شبانه شهری، مضمون اصلی این پرده از فیلم است، جذابیت‌هایی که مجالی برای رهایی از کسالت و خستگی کار روزمره برای شهروندان فراهم می‌کردند. این پرده، زنان و مردان پرسه‌زنی را نمایش می‌هد که در لایه‌های فضایی کلانشهر برلین مدرن حرکت می‌کنند، و از جذابیت‌های بصری شبانه شهری لذت می‌برند. افراد به سوی سرگرمی‌های شبانه شهری و مکان‌هایی همچون سالن‌های اپرا، تئاتر، باله، سالن‌های رقص، کافه‌های شبانه، بارها، کلوب‌های جاز، و سینما رهسپار می‌شوند. نشانه‌های تبلیغاتی خیابانی، تابلوهای نئونی، نورهای درخشان ساطع شده از ویترین فروشگاه‌ها، و نورهای ماشین‌های متحرک، شخصیت‌های اصلی پرده پنجم هستند. در جشن بیکران پدید آمده بواسطه بازی نورها در گستره شبانه شهری، سوژه‌های انسانی همچون اشباحی ظاهر می‌شوند، و سپس محو می‌شوند. نقش ساختمان‌ها و جداره‌های معمارانه، به مثابه مهیا کننده سطوحی برای بیلبوردها و تابلوهای تبلیغاتی شهری در تصاویر این فصل بارها مورد تاکید قرار می‌گیرد. در این صحنه‌ها، به نظر می‌رسد که بازی نورانی لغات و ترسیمات گرافیکی تبلیغاتی، گستره شبانه شهری را به یک فضای انتزاعی و رویاگونه مبدل می‌سازد. کراکائر در مقاله تبلیغات الکتریکی (۱۹۲۷) بحث می‌کند که نورها و نشانه‌های رنگی، خطوط و لغات متحرک تبلیغات الکتریکی، با خشونت جنون‌آمیزی به سوی توده‌های شهری هجوم می‌آورند. آنچه که قرار است تبلیغات باشد به روشنایی صرف مبدل شده است، و قدرت آن می‌تواند قوه تحلیل و قضاوت سوژه‌ها را آشفته سازد (Frisby, 1991, pp. 157). بزعم کراکائر، بازی نورهای الکتریکی تبلیغات شهری، چشم مخاطبان را برای جنبش و حرکت تصاویر متحرک سینمایی، تصاویری مبتنی بر بازی نور و سایه آماده می‌کرد. در بسیاری از صحنه‌های پرده پنجم فیلم، به نظر می‌رسد که معماری و شهر از جسمیت صلب خود، و همچنین از بار گذشته و خاطره رها شده‌اند. نحوه ترسیم خیابان‌های تبلیغات‌زده برلین در اثر روتمان یادآور مباحث کراکائر در مقاله خیابان بدون خاطره (۱۹۳۲) است. کراکائر در این مقاله، وضعیت بنیادین شهر مدرن را، عاری از خاطره‌بودگی آن تبیین می‌کند. وی معتقد بود که خیابان‌های برلین که دگردیسی‌های بنیادین و شتابان معمارانه 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، بزعم وی، با حذف تزیینات، ردپای تاریخ و خاطره از خیابان‌های برلین مدرن زدوده شده است، و آن‌ها به خیابان‌هایی بدون خاطره مبدل شده‌اند. خیابان‌هایی که بدون ردپایی در زمان، خود را به نمایش می‌گذارند. در ناتوانی در ایجاد احساس پیوستگی با گذشته برای شهروندان، خیابان بدون خاطره به «تبلور جریان خالی زمان که در آن هیچ چیز قادر به دوام آوردن نیست» مبدل می‌گردد (Hake, 2008, p. 159). از این رو، بزعم کراکائر، برلین مدرن «تماما در اکنون‌بودگی» را به هدف خود تبدیل می‌کند (Ibid, p. 160). تصاویر پرده پنجم را باید از منظر علاقه روتمان به این «بی‌خاطره‌بودگی» و «در اکنون بودگی» برلین مدرن مورد بررسی قرار داد. در برخی صحنه‌ها دوربین روتمان به نمایش بازی نورهای نئونی تبلیغات شهری و بازتاب آن‌ها در خیابان‌های خیس و باران خورده می‌پردازد (شکل ۱۱ و ۱۲). لغات، نشانه‌های گرافیکی و

نورهای نئونی و الکتریکی در هم ذوب می‌شوند و معنا و مفهوم نابود می‌گردد. بنیامین در خیابان یک‌طرفه در رابطه با اهمیت این بازتاب‌ها در زیبایی‌شناسی شهر مدرن می‌نویسد: «... مسلما نه آن چیزی که نورهای متحرک و قرمز چراغ‌های نئون می‌گویند- بلکه برکه‌ی آتشی که از نور آن چراغ‌ها بر آسفالت افتاده است» (Benjamin, 2011, pp. 63-64).

شکل۱۱ و ۱۲: اهمیت زیبایی تبلیغات الکتریکی و نئونی در فیلم روتمان

در پرده پنجم فیلم برلین: سمفونی یک شهر بزرگ صحنه‌های متعددی وجود دارد که رهگذران شهری را نمایش می‌دهد که در تاریکی خیابان، در حال نگریستن به ویترین نورانی فروشگاه‌ها و تماشای کالاهای درون ویترین‌ها هستند. ویترین‌هایی که با نورهای خود در تاریکی شبانه چشم‌ها را به سوی خود جذب می‌کنند. همانطور که بحث شد میان نگاه خیره رهگذر شهری به ویترین فروشگاه و نگاه تماشاگر فیلم ارتباط مستقیمی برقرار است. از این منظر، می‌توان این صحنه‌های فیلم روتمان را دارای جنبه‌های خودارجاعانه به تجربه نظاره‌گری سینمایی در نظر گرفت. در فیلم صحنه ای وجود دارد که که دوربین بر روی مارپیچ متحرکی که در درون ویترین یک فروشگاه قرار دارد، تمرکز می‌کند. رهگذر شهری و تماشاگر فیلم در هنگام تماشای این مارپیچ متحرک احساسی از هیپنوتیزم‌شدگی را تجربه می‌کنند. می‌توان تمرکز دوربین بر روی حرکت مارپیچ متحرک را به مثابه اشاره‌ای به قدرت هیپنوتیزم‌کننده فانتاسماگوریای شهری در نظر گرفت که رهگذران را مسخ می‌کرد (شکل ۱۳ و ۱۴).

شکل ۱۳ و ۱۴: نماهای متعدد فیلم از نگاه رهگذران شهری به ویترین فروشگاه

در پرده پنجم بارها نماهایی از سالن‌های سینما، سالن‌های تئاتر، سالن‌های رقص مدرن، بارها، و کلوب‌ها به نمایش در می‌آید. برای شهروندانی که در ساعات فراقت از کار، در پی سرگرمی و تفریح و لذت بودند، منظرهای تماشایی و جلوه‌های آهنگینی که این سالن‌ها ارائه می‌کردند، به عنوان مفری برای رهایی از یکنواختی ملال‌آور و کسل کننده زندگی روزمره عمل می‌کردند. علاوه بر کارکردشان به عنوان سرگرمی و تفریح برای جامعه در حال مدرن شدن شهری، این فضاها از کارکردهایی در راستای نظم اجتماعی دلخواه حکومتی نیز برخوردار بودند، و این امکان وجود داشت که از طریق آن‌ها به جامعه در حال تلاطم میان سنت و مدرن، آداب مدرن بودن آموخته شود. این فضاها برای شهروندان جامعه‌ای که با شتاب فراوانی در حال تغییرات بود، امکان مشارکت در تجربه گروهی و بخشی از اجتماع مدرن شدن را فراهم می‌کردند. این سپهرهای عمومی شهر مدرن، به مثابه رابطی میان توده‌های شهری و تجربه مدرنیته عمل می‌کردند. این فضاها به شهروندان کمک می‌کردند تا خود را با تغیرات دراماتیک زندگی مدرن شهری وفق دهند، و از این رو افقی را برای تجربه مدرنیزاسیون و مدرنیته برای شهروندان، فراهم می‌کردند (Hansen,1991,p.23). در همین راستا، در صحنه‌های متعددی در پرده پنجم تمرین‌ها و اجراهای رقص و باله مورد تاکید فیلمساز قرار می‌گیرد. خصوصا رقص و حرکات موزون بدنی بر روی صحنه و الگوهای انتزاعی پدید آمده

بواسطه این حرکات که فیلم روی آن تاکید می‌کند را باید در مجموعه وسیع‌تر پیکره‌بندی سیاسی، اجتماعی، اقتصادی دوره وایمار ارزیابی کرد. پیکره‌بندی‌ای که نه تنها این بدن‌های متحرک موزون را شامل می‌شود، بلکه توده تماشاچیان و شهروندان سایر بخش‌های اجتماعی(کارگران، کارمندان و ...)را در بر می‌گیرد. مباحث و نظریات زیگفرید کراکائر در رابطه با تزیین توده‌ای و گروه رقص دختران تیلر در اینجا به خوبی پژواک می‌یابد. کراکائر در مباحث خود پیرامون جامعه مدرن شهری در دوره وایمار، به تامل درباره گروه رقص دختران تیلر می‌پردازد که در صحنه‌های نمایشی برلین به اجرا می‌پرداختند. کراکائر به حرکات آهنگین و موزون دختران تیلر اشاره می‌کند که در نتیجه هماهنگی اجزای بدن آن‌ها با هم تولید می‌شود و می‌تواند به گونه‌ای بی‌وقفه به فرم‌های جدیدی برای سرگرمی و لذت شهروندان مدرن شکل دهد. از منظر کراکائر، جامعه سرمایه‌داری با ترکیب دست‌های کارگران کارخانه با پاهای دختران رقصنده، به یک بدن اجتماعی واحد شکل می‌دهد، بدنی که اجزای آن با قطعات ماشینی قابل تعویض‌اند (Kracauer, 2005, 76-80). در نتیجه با حرکات ریتمیک یک بدن اجتماعی واحد، بدن تشکیل شده از قطعه‌های بدن دختران رقصنده و سایر شهروندان مواجه هستیم. در فیلم روتمان، حرکات و تناسب بدنی اجراگنندگان، با حرکت افراد در دیگر فضاهای اجتماعی در پیوند قرار می‌گیرد و در مجموع به یک بدن اجتماعی واحد شکل می‌دهند. این حرکات موزون بر روی سن تبلوری از نظم آرمانی و مطلوب حکومتی بود که می‌بایست به بدن اجتماعی نیز اعمال و تزریق گردد(شکل ۱۵ و ۱۶).

شکل ۱۵ و ۱۶: منظرهای تماشایی و جلوه‌های آهنگین سالن‌های نمایش و کلوب‌ها

خصوصا در بخش‌های پایانی فیلم، فیلمساز نماهایی از سالن‌های سینما و توده‌هایی که برای تهیه بلیط و ورود به سالن سینما صف کشیده‌اند، را نمایش می‌دهد. آنچنان که بحث شد سینما را باید به مثابه یک پدیده اجتماعی و همچون عنصری در میان سایر منظرهای بصری و فضاهای کلانشهری مدرن در نظر گرفت که همگی با هم در ارتباط بودند، و تجربه مدرن را برای شهروندان بوجود می‌آوردند. سینما نقشی کلیدی در فرهنگ شهری مدرن، و در تطبیق دادن شهروندان با شوک‌ها، انگیزش‌ها و انرژی‌های شهری ایفا می‌کرد. با گرد هم آوردن شهروندان از طبقات متفاوت اجتماعی در کنار یکدیگر، تاریکی سالن سینما خود را به مثابه مامنی برای شهرنشینان مدرن تبیین نمود و پناهی فراهم کرد برای مستغرق شدن هویت‌های فردی و آمیخته شدن فردیت‌ها در جمعیت (Lant, 2005, 160). تجربه حضور در سالن سینما، برای افراد این فرصت را فراهم می‌آورد که با رها کردن خود در گستره فضایی- بصری- صوتی فانتزی‌گونه، احساس رهایی از هویت و وضعیت اجتماعی واقعی خود را هر چند برای مدت زمانی محدود تجربه کنند (Kracauer, 1987, 94- 95). از طریق تصاویر سینمایی، بصریت مدرن به تخیل اجتماعی تزریق می‌شد و مجالی برای ظهور تماشاگران همگن شده کلانشهری فراهم می‌گردید(Ibid). در نمایی میان ازدحام و حرکت رهگذران شهری، گروهی از شهروندان را می‌بینیم که در صف خرید بلیط سینما ایستاده‌اند. جداره بیرونی سالن سینما را تصاویر و پوسترهایی از ستاره‌های فیلم اشغال کرده است. سپس دوربین توده جمعیت تماشاگر درون سالن سینما را نمایش می‌دهد؛ تاریکی سالن سینما، و سپس ظاهر شدن پیکر غول‌آسای چاپلین بر روی پرده نقره‌ای. انتخاب فیلمی از چاپلین[۲۷]، جویندگان طلا(۱۹۲۵)، از سوی روتمان می‌تواند به اهمیت آمریکانیزاسیون در برلین وایمار که در مباحث قبلی به آن اشاره گردید، دلالت داشته باشد. در میان ستاره‌های محبوب آمریکایی در بین شهروندان برلینی، چاپلین از جایگاه ویژه و بی‌همتایی برخوردار بود. چاپلین خصوصا نمایانگر تحولاتی وسیع در ادراک از مفهوم سوبژکتیویته مدرن بود؛ سرنمون یک سوبژکتیویته آمریکایی که برای بسیاری از برلینی‌ها جذاب می‌نمود. کراکائر معتقد بود که چاپلین تبلور غایی ظهور سوژه «مرکزیت‌زدا» شده‌ی مدرن است؛ نماد انسانیت در حال تجربه وضعیت «محو شوندگی». بزعم کراکائر، انسانیتی که چاپلین آن را تجسم می‌بخشد را می‌توان یک «حفره» در نظر گرفت: «او هیچ خواستی ندارد... چیزی درونش نیست؛ جز یک خلاء.. » (Hansen, 1994, p.16). از این رو جذابیت چاپلین، جذابیت یک «خود گم‌شده» است (Ibid, p. 16)، همان نکته‌ای که بسیاری از سوژه‌های خیابان‌گرد و پرسه‌زن برلینی در سیر و گذارشان در میان منظرهای شهری،

در جستجوی دستیابی به آن بودند و در سالن سینما به گونه دیگری آن را تجربه می‌کردند. کراکائر در مقاله ملال (۱۹۲۴) بحث می‌کند که در سالن سینما همچون در شهر مدرن، «تصاویر شروع به ظاهر شدن یکی پس از دیگری می‌کنند. چیزی در این جهان باقی نمی‌ماند به غیر از محوشوندگی‌شان[محوشوندگی‌تصاویر]»، و در این فرایند تماشاگر فیلم «خودش را در فرایند نگریستن مبهوتانه[به تصاویر] فراموش می‌کند» (Kracauer, 2005, p. 332). اتمسفر سینما با تاریکی‌اش، مجالی را برای تخیل فراهم می‌ساخت، فرصتی برای ناظران جهت همذات‌پنداری با ستاره‌های سینمایی، و اتخاذ هویت‌های متغیر و متفاوت. از این رو، تماشاگران فیلم وضعیت «از خودرهایی» و «از خود بیگانگی» را در همذات‌پنداری و امپاتی با شخصیت‌های فیلمی تجربه می‌کردند. حضور در تاریکی سالن سینما و مواجهه با بازی نورها بر روی پرده نقره‌ای، مجالی برای رهایی از فردیت منزوی و تجربه احساس گروهی را برای تماشاگران فراهم می‌کرد، تجربه‌ای که به گونه‌ای دیگر در شهر مدرن آن را تجربه می‌کردند. همچنین نباید اشاره روتمان به پیوند میان بازی نور و تاریکی سالن سینما، و افسون نورهای شبانه محیط‌های شهری را از نظر دور داشت. اندکی بعد، دوربین تصاویری را از جمعیت تماشاگرانی نمایش می‌دهد که از سالن سینمای گلوریا-پالاس، خارج می‌شوند. نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که تجربه سینما، ذهن و عاطفه ناظران را چنان درگیر خود می‌ساخت، که پس از خروج از سالن، هنگام پرسه‌زنی در میان بازی نور و تاریکی واقعی شهری نیز، از سیطره و نفوذ آن تصاویر خیالی بر روی پرده نقره‌ای رهایی نداشتند(شکل ۱۷ و ۱۸).

شکل ۱۷ و ۱۸: تصاویری از آئین سینما رفتن شهروندان در فیلم روتمان

۹.نتیجه‌گیری

سینما از همان ابتدا به مثابه مولفه‌ای شهری، در میان کلیت وسیع جذابیت‌های بصری و فضایی شهر مدرن که همگی با هم در پیوند بودند، ظهور پیدا کرد. سوژه‌های مدرن در ساعات بعد از کار، غالبا شب‌هنگام، این امکان را می‌یافتند که با گشت و گذار در میان فضاهای عمومی شهری، از تماشای این جذابیت‌های بصری لذت ببرند. شهر مدرن خود از یک کیفیت شبه‌سینمایی برخودار بود، یک جهان رویایی و ناشناخته که ناظر خیابانگرد مدرن را، به تسخیر سحر تصاویر خود در می‌آورد. بحث اصلی اینجاست که تجربه حرکت در میان این عناصر شهر مدرن و مواجهه با جذابیت‌های شهری، شهروندان را آماده تماشای تصاویر متحرک سینمایی بر روی پرده نقره‌ای می‌کرد. در سینمای دهه بیست آلمان یکی از درخشان‌ترین بازنمودهای این پیوند میان مدرنیته شهری و سینما را می‌توان در فیلم برلین: سمفونی یک شهر بزرگ مشاهده کرد. در بررسی صحنه‌های این فیلم خصوصا تصاویر پرده پنجم این فیلم که به جذابیت‌های زندگی شبانه شهری برلین تمرکز دارد، این نکته مشخص گردید که اثر روتمان آگاهانه بارها به کیفیت سینمایی شهر مدرن اشاره می‌کند و این جنبه از تجربه کلانشهری را مورد تاکید قرار می‌دهد.

پی نوشت

1. Siegfried Kracauer
2. Walter Benjamin
3. Walter Ruttmann
4. Electropolis
5. Nikolaus Braun
6. Distraction
7. Herbert Bayer
8. Americanisation
9. Mark Twain

10. Frank Lloyd Wright
11. Walter Gropius
12. Bauhaus
13. Peter Behrens
14. Ernst May
15. Parade
16. Anne Friedberg
17. Giuliana Bruno
18. City Film
19. George Grosz
20. Otto Dix
21. Hannah Höch
22. John Heartfield
23. Paul Citroen
24. Raoul Hausmann
25. Carl Mayer
26. Eugène Atget
27. Charlie Chaplin

Reference

- Alter, A. (2009). Berlin, Symphony of a Great City (1927): City, Image, Sound. Weimar Cinema: An Essential Guide to Classic Films of the Era. N. Isenberg (ed.). New York: Columbia University Press, 224-248.
- Benjamin, W. (2011). One-Way Street. (H. Farazandeh, Trans.). Tehran: Markaz Pub.
- Benjamin, W. (1999). Illuminations: Essays and Reflections. (H. Zohn, Trans.). New York: Schocken.
- Bruno, G. (2002). Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film. London & New York: Verso.
- Cowan, M. (2015). Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity: Avant-Garde, Advertising, Modernity. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Colomina, B. (2001). Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture. Grey Room, (2), 6-29. http://csis.pace.edu/~marchese/TextImage/colomina_eames.pdf
- Flickinger, B. (2007). Cinemas in the City: Berlin's Public Space in the 1910s and 1920s. Film Studies, 10(1), 72-86. https://d-nb.info/1206541008/34
- Friedberg, A. (1993). Window Shopping Cinema and the Postmodern. Berkeley: University of California Press, Berkeley.
- Frisby, D. (1991). Deciphering the Hieroglyphics of Weimar Berlin: Siegfried Kracauer. Berlin: Culture and Metropolis. C. Haxthausen & H. Suhr (eds.). Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 152-165.
- Gaughan, M. (2003). Ruttmann's Berlin: Filming in a 'Hollow Space'. Screening the City, M. Shiel & T. Fitzmaurice (eds.). New York: Verso, 41-57.
- Gronberg, T. (1997). Beware Beautiful Women: The 1920s shopwindow mannequin and a physiognomy of effacement. Art History, 20(3), 375-396. https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/1467-8365.00068
- Gunning, T. (1994). The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity. Yale Journal of Criticism, 7(2), 189–201. https://www.proquest.com/openview/82b2701712cf7cae14cf93cbd-615c528/1?pq-origsite=gscholar&cbl=1819323
- Hake, S. (2008). Topographies of Class: Modern Architecture and Mass Society in Weimar Berlin. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Hansen, M. (1991). Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film. Cambridge: Harvard University Press.
- Hansen, M. (1994). America, Paris, and the Alps Kracauer (and Benjamin) on Cinema and Modernity. Berlin: John F. Kennedy-Inst. https://www.jfki.fu-berlin.de/research/publications/workingpapers/workingpaper072.pdf
- Huyssen, A. (2015). Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film. Cambridge: Harvard University Press.
- Killen, A. (2006). Berlin Electropolis: Shock, Nerves, and German Modernity. Berkeley: University of California Press.
- Kracauer, S. (2005). The Mass Ornament: Weimar Essays. T. Levin (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Kracauer, S. (2016). Montage. The Documentary Film Reader: History, Theory, Criticism. J. Kahana (ed.). Ox-

ford: Oxford University Press.

- Lant, A. (2005). The Film Crowd. Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910. N. Mathews, C. Musser & M. Braun (eds.). Vermont: Hudson Hills, 159-164.
- Leslie, E. (2006). Ruin and Rubble in the Arcades. Walter Benjamin and the Arcades Project. B. Hanssen (ed.). London: Continuum International Publishing Group, 87-112.
- Levin, T. (2005). Introduction. The Mass Ornament: Weimar Essays. T. Levin (ed.). Cambridge: Harvard University Press.
- Mennel, B. (2016). Cities and Cinema. (N. Pourmohammadreza & N. Eisapour, Trans.). Tehran: Bidgol Publication.
- Muller, L. (1990). The Beauty of the Metropolis: Toward an Aesthetic Urbanism in Turn-of-the-Century Berlin. Berlin: Culture and Metropolis. C. Haxthausen & H. Suhr (eds.). Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press, 37-57.
- Petro, P. (1997). Perceptions of Difference: Woman as Spectator and Spectacle. Women in the Metropolis: Gender and Modernity in Weimar Culture. K. von Ankum(ed.). Berkeley: University of California Press, 41-66.
- Saunders, T. (1994). Hollywood in Berlin: American cinema and Weimar Germany. Berkeley: University of California Press.
- Schivelbusch, W. (1986). The Railway Journey: The Industrialization and Perception of Time and Space. Berkeley: University of California Press.
- Schivelbusch, W. (1995). Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century. (A. Davies, Trans.). Berkeley: University of California Press.
- Schlor, J. (1998). Nights in the Big City: Paris, Berlin, London 1840-1930. London: Reaktion Books.
- Uricchio, W. (2008). Imag(in)ing the City: Simonides to the Sims. Cities in Transition: The Moving Image and the Modern Metropolis. A. Webber & E. Wilson(eds.). London: Wallflower Press, 102-112.
- Venator, A. (2017). The Spotlight, the Reflector, the Electric Sign: Light Art and Technology in 1920s Germany. PhD Dissertation. Rice University. https://hdl.handle.net/1911/95636.
- Ward, J. (2001). Weimar Surfaces: Urban Visual Culture in 1920s Germany. Berkeley: University of California Press.
- Whyte, I. (1998). Modern German architecture. Cambridge Companion to Modern German Culture. E. Kolinsky & W. van der Will (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 282-301.

نحوه ارجاع به این مقاله

صیاد، علیرضا(۱۴۰۰). خیابانگردی در میان چشم‌اندازهای سینمایی کلانشهر مدرن و تجربه مدهوشی در مواجهه با بازی نورها و سایه‌های شهری: مطالعه موردی فیلم برلین؛ سمفونی یک شهر بزرگ (۱۹۲۷)، نشریه معماری و شهرسازی آرمان‌شهر، ۱۴(۳۶)، ۱۶۰-۱۴۷.

DOI: 10.22034/AAUD.2020.218890.2117
URL: http://www.armanshahrjournal.com/article_142357.html

COPYRIGHTS

Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to the Armanshahr Architecture & Urban Development Journal. This is an open- access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License.

http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/