تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۷/۱۶
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۷/۱۰/۸

شهاب اسفندیاری[۱]، علیرضا صیاد[۲]

از زاویه‌دید «پرنده» تا ادراک حسانی «موش کور»: فرآیند بسط قلمروهای سوبژکتیو در تجربه نظاره‌گری سینمایی

چکیده

نظریه روانکاوانه فیلم، متأثر از الگوی کارتزینی، با تأکید بر فاصله تخطی‌ناپذیر میان ناظر و فضای سینمایی، تجربه نظاره‌گری را به‌مثابه نگاه خیره یک سوژه منزوی، درون‌گرا و بی‌تحرک تشریح می‌کند. هرچند در نظریه روانکاوانه، «اتاق تاریک» به‌عنوان پارادایم اصلی برای تبیین نظاره‌گری سینمایی به‌کار رفته است، با نگاهی تبارشناسانه می‌توان ظهور سینما را در پیوند با پیدایش محیط‌های شهری مدرن در پایان قرن نوزدهم و دگرگونی‌های ناشی از آن در فرهنگ بصری و فضایی در نظر گرفت. کلانشهرهای مدرن گونه نوینی از تجربه ادراکی را پدید آوردند: تجربه حضور در میان توده جمعیت شهری. پژوهش حاضر که از نوع نظری و با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، می‌کوشد با بازخوانی آرای متفکرانی هم‌چون گوستاو لوبون، شارل بودلر و والتر بنیامین در رابطه با ویژگی‌های ادراکی «مرد جمعیت» و تجربه مشارکت در توده جمعیت، از این مباحث در راستای تحلیل تجربه نظاره‌گری سینمایی بهره‌گیری کند. این متفکران معتقدند که توده از یک قدرت یکپارچه‌ساز و وحدت‌بخش برخوردار است که اعضای منفرد از جذبه مغناطیسی آن گریزی ندارند. مقاله می‌کوشد این نکته را روشن سازد که تجربه سینمایی، در تضاد با تجربه انزوا و عزلت‌گرایی در نظریه روانکاوانه، تجربه‌ای گروهی و جمعی است، و تماشاگر سینما را می‌توان بخشی از یک توده درنظر گرفت که عمل ادراک و احساس را به‌صورت گروهی انجام می‌دهد. مقاله پیشنهاد می‌کند که تفاوت این‌گونه ادراک و احساس گروهی باتجربه تماشای انفرادی می‌تواند موضوع پژوهش‌های متنوعی در حوزه «مطالعات مخاطبان» و «مطالعات دریافت» باشد که در ایران تاکنون کمتر موردتوجه بوده است.

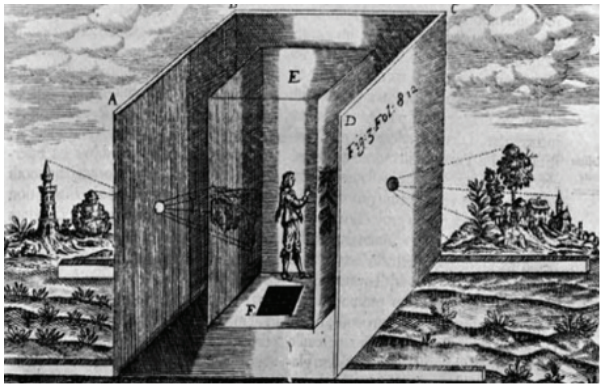
واژگان کلیدی: نظاره‌گری سینمایی، والتر بنیامین، پرسه‌زن، توده جمعیت، مرد جمعیت

[۱] استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه‌هنر، تهران، ایران.
E-mail: shb_esf@yahoo.com

[۲] استادیار دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه‌هنر، تهران، ایران.
E-mail: alirezasayyad@yahoo.com

مقدمه

ستایش از عزلت‌گزینی، انزواگرایی، و گریز از زندگی اجتماعی، در فرهنگ و ادبیات غرب تاریخچه‌ای دیرینه دارد. در این سنت، اندیشمندان و هنرمندان بزرگ، غالباً افرادی درنظر گرفته می‌شدند که از آلودگی‌های شهر و هیاهوهای توده شهری گریزان‌اند؛ در برج عاج خلوت و تنهایی خود مأوا می‌گزینند و از جایگاهی فاصله‌مند و سراسربینانه به تأمل و تفکر در امور جهان می‌پردازند (ولگ، ۲۰۰۶). جهان و انسان‌ها به ابژه‌ای برای «نگاه خیره» این اندیشمندان؛ و درواقع به متنی برای خوانده شدن توسط آن‌ها مبدل می‌شود. متفکرانی هم‌چون رنه دکارت، و ژان ژاک روسو از شاخص‌ترین سرنمونه‌های این الگو در تاریخ اندیشه غربی محسوب می‌شوند. کتاب *تأملات تنهایی*، اثر ژان ژاک روسو، متفکر سوئیسی عصر روشنگری، با این عبارت آغاز می‌شود: «بازهم در این جهان تنها ماندم» (روسو، ۱۳۴۶: ۵). روسو اما این تنهاماندگی را ستایش می‌کند، و از اهمیت فاصله گرفتن از مردم و جمعیت برای دستیابی به اندیشه‌های ژرف سخن می‌گوید: «.... در تنهایی خود بیش‌تر از آن‌چه که در جمع آن‌ها بودم، احساس خوشبختی می‌کردم... این ساعات تنهایی با تفکرات عمیق بهترین ایام زندگی من محسوب می‌شد...» (روسو، ۱۳۴۶: ۹– ۱۶). از دکارت غالباً به‌عنوان پدر اندیشه مدرن غربی و «بنیان‌گذار فلسفه جدید» یاد می‌شود (مگی، ۱۳۷۷:۱۲۳). در *تأملات*، دکارت انزوا و عزلت‌گزینی را پیش‌فرضی اساسی برای تفکر و فلسفه‌ورزی درنظر می‌گیرد؛ همین گوشه‌نشینی و دوری از هیاهوهای بیرون است که به او در پیشبرد پروژه گذار از شک به یقین یاری می‌رساند. در ابتدای تأمل اول، این موضوع را برای مخاطبان خود روشن می‌سازد که: «برای خودم آرامشی مطمئن را در عزلتی آرام فراهم ساخته‌ام» (دکارت، ۱۳۸۴: ۳۰). ازمنظر دکارت، اندیشیدن و «تأمل کردن» با انزواگرایی و عقب‌نشینی از هر آن‌چه که «بیرونی[۱]» است در ارتباط قرار می‌گیرد؛ با جدایی و فاصله‌گیری از جهان خارجی؛ با چرخش ذهن سوژه به‌سوی «خود درونی». این بحث به این نکته می‌انجامد که از دیدگاه دکارت، سوبژکتیویته اساساً چیزی «درونی[۲]» است که در تضاد با هر آن‌چه که جسمانی و کالبدی هست قرار می‌گیرد، و در چارچوب «خود»، محدود و محبوس است (اسلاتمن، ۲۰۰۹: ۱۱۱–۱۱۳).



تصویر ۱– سوژه «ایزوله شده» و «محبوس» در ساختار اتاق تاریک. مأخذ: (کراری، ۱۹۹۰: ۳۹)

الگوی اندیشیدن دکارتی، مهم‌ترین تبلور فضایی خود را در ساختار اتاق تاریک پیدا می‌کند، که سوژه‌ای منزوی و در خود فرورفته را فرامی‌خواند (بیلی، ۱۹۸۹– کراری، ۱۹۹۰) ، سوژه منفرد «ایزوله شده‌ی محبوس در فضای شبه‌خانگی جدا شده از جهان عمومی خارجی» (کراری، ۱۹۸۸: ۳۳) (تصویر ۱). این انزواگرایی کارتزینی، و الگوی سوبژکتیویته «مرکزگرا» و «درون‌گرا» ی اتاق تاریک، بنیان نظریه

روانکاوانه فیلم به‌خصوص در آثار ژان لویی بودری، کریستین متز، و لورا مالوی را شکل داد. نظریه روانکاوانه فیلم، با تأکید بر فاصله تخطی‌ناپذیر میان ناظر و تصویر سینمایی، تجربه نظاره‌گری سینمایی را به‌مثابه عمل «چشم‌چرانانه» یک‌سوژه منفرد تشریح می‌کند؛ سوژه‌ای منزوی، بی‌تحرک و جسمانیت‌زدوده. نظریه روانکاوانه، هم‌چنین بر مواجهه با فیلم به‌مثابه یک «سیستم متنی» که باید «خوانده» شود، تأکید می‌کند (کندی، ۲۰۰۳: ۴۵)، و «متن را نسبت به تصویر، [و[تبیین دقیق مفاهیم و دلالت‌ها را نسبت به ادراکات مبهم» ارجحیت می‌بخشد (شاویرو،۲۰۰۶: ۱۴) نظریه‌پردازان تئوری روانکاوانه نمی‌توانند درباره فیلم بیندیشند مگر آنکه در ابتدا به خود یادآور شوند که باید در برابر اغواگری «اهریمن شریر جذابیت‌های تصاویر» سینمایی مقاومت کرد و از یک فاصله پرسپکتیوی به آن‌ها نگریست (شاویرو،۲۰۰۶: ۱۱-۱۵). در این نظریه‌ها، «تصاویر در فاصله ایمنی مناسب نگاه داشته می‌شوند، (و) همانند میکروب‌هایی خطرناک، جدا و ایزوله می‌گردند» (شاویرو،۲۰۰۶: ۱۱).

تبارشناسی ظهور سینما در بستر محیط هیجانی[۳] شهر مدرن

درحالی‌که نظریه روانکاوانه فیلم، تبارشناسی سینما را در الگوی اتاق تاریک ریشه‌یابی می‌کند، و بر انزواگرایی و درون‌گرایی سوژه- ناظر در مواجهه با متن فیلمی تأکید می‌کند، در سال‌های اخیر برخی نظریه‌پردازان کوشیده‌اند تا ظهور سینما را با بافتار و شرایط پیدایش و گسترش محیط‌های کلان‌شهری مدرن در قرن نوزدهم، و دگرگونی‌های ناشی از آن در فرهنگ بصری و فضایی این دوره پیوند دهند، و از این دوره به‌عنوان دوره‌ای «پیشاسینمایی» یاد می‌کنند. فرهنگ بصری و فضایی مبتنی بر تحرک و پویایی شهر مدرن، الگوی ادراک را از «توجه» و «تمرکز» سوژه ایستا و منزوی کارتزینی، به ادراک در حال گذار، توأم با «پراکنده‌اندیشی» و «عدم‌تمرکز» سوژه‌های متحرک مبدل ساخت (بنیامین، ۱۳۹۰). ونسا شوارتز در رابطه با اهمیت و نقش تغییرات و دگرگونی‌ها در کلان‌شهرهای مدرن در ظهور سینما و فرهنگ سینمایی می‌نویسد: «مطالعه‌ی نظاره‌گری به‌مثابه پدیده‌ای تاریخی که در لحظه فرهنگی ویژه‌ای ایجاد می‌شود، تنها این اواخر آغاز شده است. تام گانینگ، میریام هانسن، جولیانا برونو، مارک سندبرگ، لئوچارنی و خود من، توجه بیشتری را به بافتارها و شرایط تاریخیِ نظاره‌گری مبذول می‌داریم و ظهور سینما را، به‌طورویژه، در فرهنگِ بصریِ وسیع‌ترِ پایان قرن نوزدهم قرار می‌دهیم» (شوارتز، ۱۹۹۹: ۸-۹).شوارتز خصوصاً تمرکز بحث را بر روی شهر پاریس قرار می‌دهد، و تاریخچه نظاره‌گری سینمایی و «ظهور سینما را در فرهنگی متنوع از عادت‌ها و فعالیت‌های بصری در پاریس سال‌های انتهایی قرن نوزدهم» ریشه‌یابی می‌کند (شوارتز، ۱۹۹۹: ۹). در دهه‌های ابتدایی نیمه دوم قرن نوزدهم (حوالی ۱۸۵۰ تا ۱۸۷۰)، تحت‌نظارت و طراحی بارون هاسمان، یک ساختار نوین شهری در پاریس ظهور یافت و درنتیجه این تغییرات، پاریس به سرنمونه شهرهای مدرن مبدل شد. ساختار جدید شهری که در راستای کنترل و نظارت بیشتر حکومت شکل گرفته بود، هم‌چنین سهولت و تسریع چرخه و حرکت مردم و کالسکه‌ها در خیابان‌های شهر را فراهم آورد. در این دوره یک «دگرگونی اساسی در نورپردازی شهری» پدید آمد؛ «دریای وسیع نورِ» چراغ‌های گازی (و بعدها چراغ‌های الکتریکی و نئونی) خیابان‌ها را در تاریکی شب روشن می‌کردند، و فضاهای شهری به مکان‌هایی برای حرکت و لذت توده جمعیت حتی در شب‌ها مبدل شدند (شیولبوش، ۱۹۹۵: ۱۱۴- ۱۱۵). به‌واسطه این نورها، در اتمسفر شبانه شهر مدرن، شهروندان احساس راحتی و امنیتی مشابه احساس آرامش و امنیت حضور در فضاهای داخلی خانگی را تجربه می‌کردند. والتر بنیامین این فرایند تبدیل شدن خیابان‌ها به یک فضای داخلی، و درهم‌شکسته شدن مرزهای میان فضاهای داخلی و خارجی در این دوره را موردتوجه قرار می‌دهد: «خیابان به محل سکونتی

برای پرسه‌زن [شهر مدرن] مبدل می‌شود. او به‌همان‌میزان، در میان نماهای ساختمان‌ها در خانه است، که یک شهروند درون چاردیواری خانه خودش» (بنیامین، ۱۹۹۶: ۱۹). پاریس در حوالی ۱۸۵۰ جمعیتی در حدود ۱،۲ میلیون نفر داشت، و در طول دوره‌ای تقریباً بیست‌ساله این تعداد به ۲ میلیون رسید (بنه ولو، ۱۳۹۰: ۱۴۰). هم‌چنین تعداد عابران و رهگذران در خیابان‌های پاریس، از ۳۶ میلیون در ۱۸۵۵ به ۱۱۰ میلیون در ۱۸۶۰ افزایش یافت؛ درنتیجه پاریس به شهری برای گروه‌های بزرگ و «توده‌های جمعی» مبدل شده بود.

فضاهای مدرن کلان‌شهری برای جمعیت شهری، مجالی را برای یک تجربه گروهی فراهم می‌کردند، تجربه‌ای فارغ از تبعیض‌های زندگی روزمره، اختلاف‌های طبقاتی، نژادی، جنسی، سنی، مذهبی و سیاسی[۴]. شهر مدرن مردم را دعوت می‌کرد تا به تماشای زیبایی منظرهای شهری، و پدیده‌ها و مؤلفه‌های زندگی مدرن شهری بپردازند، مؤلفه‌هایی نظیر «تکنولوژی‌های نوین (مسیرهای ریلی، تلگراف، فتوگراف، وجلوه‌های بصری نوظهور شهر مدرن...)، سرگرمی‌های جدید (پانوراما، دیوراما، پارک‌های سرگرمی، نمایشگاه جهانی، روزنامه‌های زرد، موزه‌های مومی، ...)، فرم‌های معمارانه جدید (سراسربین، ساختمان‌های آهنی شیشه‌ای)، جلوه‌های بصری نوین (بیلبوردها، ویترین‌های مغازه‌ها، روزنامه‌های مصور)، فضاهای اجتماعی نوین (بولوارها، پاساژها، فروشگاه‌ها)، فعالیت‌های اجتماعی جدید (پرسه‌زنی، خرید، تحرک زنان در شهر، توریسم و گردشگری گسترده) و موانع محیطی نو (جمعیت، ترافیک...)» (سینگر، ۲۰۰۱: ۱۰۳). این مؤلفه‌ها و جذابیت‌های کلان‌شهری، منجر به ظهور جمعیت نوینی شد که هم «تماشاگر جذابیتِ شهری و درعین‌حال خود موضوعی برای تماشا» بودند (شوارتز، ۱۹۹۹: ۵). در حال حرکت در خیابان‌های شهری، پرسه‌زن‌های شهری می‌توانستند از تماشای جذابیت‌های فضایی و بصری لذت ببرند، و از نگریستن به چهره‌های عابران ناشناس سر ذوق بیایند. کلانشهرهای مدرن گونه‌ی نوینی از تجربه ادراکی را تولید کرد: «تجربه توده درهم‌فشرده شهر بزرگ» (زیمل، ۱۳۷۲: ۶۱). تجربه احساس «محرمیت عمومی[۵]»: محرمیتی با دیگری‌های ناشناخته و بیگانه، افرادی که چهره‌هایشان برای لحظه‌ای در مقابل چشم پدیدار می‌شوند و لحظه‌ای بعد ناپدید می‌شوند (اگینتون، ۲۰۰۶: ۹۷-۱۰۳). این نکته را باید درنظر داشت که مشارکت جمعی در مناسک و آیین‌های گروهی پیش از مدرنیته در مذاهب وجود داشته است و پیروان این مذاهب با حضور منظم در معبد، کنیسه، کلیسا یا مسجد، تجربه‌ای جمعی داشته‌اند[۶]. بااین‌حال، اگرچه هر گردهم‌آیی و تجمعی را می‌توان جمعیت خواند، اما مفهوم مورداشاره در این بحث، توده جمعیت شهر مدرن است، که برخی نظریه‌پردازان به قرابت و پیوند میان آن و مفهوم مدرنیته تأکید دارند: «تفاوت کیفی‌وکمی جمعیت‌های مدرن را از جمعیت‌های پیشامدرن متمایز می‌سازد... دوران مدرن، دوران توده‌هاست. مرد مدرن مرد جمعیت است» (اشنپ و تیوز، ۲۰۰۶: x)

بازنمایی یکپارچگی و اتحاد حسانی توده شهری در هنر مدرن

درحالی‌که نزد متفکرانی چون پترارک و دکارت، عزلت‌گزینی و فاصله گرفتن از جمعیت، به‌مثابه راهکاری برای تأمل و آفرینش‌گری از ارجحیت برخوردار بود، نزد بسیاری از هنرمندان مدرن، تجربه جمعیت و بخشی از توده بودن، به‌عنوان منبع خلق اثر هنری تحسین و ستایش می‌شد. بازنمایی پویایی، تحرک و انرژی توده‌های جمعی یکی از اصلی‌ترین دغدغه‌های هنرمندان مدرن بود، و این امر راهکارهای هنرمندانه نوینی را طلب می‌کرد. هجمه انرژی «سیل آشوبگر احساس‌ها» ی شهر مدرن، «فروپاشی مدل‌های کلاسیک دیدن و [فروپاشی جایگاه] سوژه باثبات و متمرکزی که این مدل‌ها پیش‌فرض می‌گرفتند» را منجر شده بود (کراری، ۱۹۹۵: ۵۰). در *سالن ۱۸۴۶*، بودلر به کیفیت‌های شاعرانه و

شگفت‌انگیز زندگی شهری مدرن اشاره می‌کند، و بحث می‌کند که هنرمندان باید از تکنیک‌های جدید برای نمایش این کیفیت‌ها استفاده کنند، کیفیت‌هایی که هم‌چون اتمسفر، سوژه‌های مدرن را احاطه می‌کنند: «... شگفتی‌ها ما را دربر می‌گیرند و هم‌چون اتمسفر ما را اشباع می‌سازند، اما ما از دیدن آن [اتمسفر] ناتوان هستیم» (بودلر، ۱۹۸۱، به نقل از هاروی، ۲۰۰۳: ۱۴). نقاشان امپرسیونیست، به‌خصوص علاقه فراوانی به بازنمایی جمعیت شهری و فضاهای مدرن داشتند، و ازاین‌رو «انبوه جمعیت موضوع اصلی تابلوهایی است که نقاشان برجسته امپرسیونیست مانند مونه و پیسارو از بلوارهای پاریس کشیده‌اند» (بنه ولو، ۱۳۹۰: ۱۵۰ و ۲۴۴). این هنرمندان، برای بازنمایی پویایی و تحرک زندگی شهری مدرن، از تمهیداتی هم‌چون قاب‌بندی‌های تصادفی، مرکزگریزی، قرارگیری پیکره‌ها به شیوه‌ای که احساس تصادفی و لحظه‌ای بودن را انتقال دهند، بهره می‌بردند. والتر بنیامین، با اشاره به اثری از مونه، ارتباط میان تکنیک‌های امپرسیونیست‌ها با تلاش برای بازنمایی توده جمعیت در شهر مدرن را مورداشاره قرار می‌دهد (بنیامین، ۲۰۰۵: ۳۲).

مونه در *بلوار کاپوسین* (۱۸۷۳) همان بلواری که چند سال بعد نخستین برنامه نمایش فیلم توسط لومیرها در آن‌جا صورت گرفت، توده متحرک در فضای شهری پاریس را به تصویر کشیده است (تصویر ۲). مونه تلاش چندانی برای بازنمایی جزییات فضای شهری و جمعیت متحرک در آن نمی‌کند، بلکه با ضربات سریع قلمو می‌کوشد تا احساس و تأثیر حضور توده جمعیت در فضای شهری را ارایه کند. در این «جشن بیکران» زندگی شهری، به‌نظر می‌رسد که «همه‌چیز در حال حرکت و پویایی است، همه‌چیز در حال تغییر دائمی است» (ویت‌فورد، ۱۹۸۵: ۴۷). بیش از هرچیز کوشیده شده تا احساس اتمسفر محیط به مخاطب انتقال داده شود، اتمسفری که به‌واسطه حضور و جنبش توده پدید آمده و در سرتاسر محیط منتشر شده است. به‌نظر می‌رسد که انرژی و اتمسفر موجود در تصویر موجب شده که پیکره‌های انسانی دچار تغییر و دگردیسی بشوند. مرزهای پیکره‌های منفرد، قابل تمییزوتمایز از محیط نیست، بلکه در تعامل با کلیت حسانی محیط، محو و ناواضح شده‌اند؛ پیکره‌ها هم‌چون لکه‌های رنگی هستند که در محیط در حالت ذوب هستند. توصیف مورخ هنری، میر شاپیرو، پیرامون پیوند میان هنرمندان و نویسندگان مدرن باتجربه شهری، در رابطه با این اثر می‌تواند روشنگر باشد: «این احساس که خود، به‌طورکامل به‌وسیله جهان دیزالو شده است، و یا جهان، درون خود به‌طورکامل جذب شده است، به میزانی که مرز میان خود و جهان در تجربه اشتیاق، حذف و محو شده است» (شاپیرو، ۱۹۹۷: ۳۸).

تصویر ۲ – بلوار کاپوسین (۱۸۷۳) اثر کلود مونه (قسمتی از اثر). مأخذ: (بوسی _گلاکزمان، ۱۳۹۶: ۲۴۴)

دیگر هنرمند امپرسیونیست، پیر آگوست رنوار، در *رقص در مولن دو لا گالت* شادی روز یکشنبه در یک تالار رقص همگانی اطراف پاریس را به تصویر کشیده است (تصویر ۳). ماهیت «فانی، فرار و تصادفی» زندگی مدرن (بودلر، ۱۳۸۴:۱۴۵)، به‌خوبی در اثر انتقال داده شده است. هلن گاردنر، مورخ نام آشنای تاریخ هنر، در توصیف این اثر می‌نویسد: «کل صحنه، غرق در تکه‌های نور خورشید و سایه‌ای است که هنرمندانه در پیکره‌ها محو می‌شوند، و پیوستگی تلقینی فضا که در تمام جهات گسترده شده است و فقط تصادفاً به چارچوب تابلو محدود می‌شود، ما را به‌عنوان تماشاگر وارد اصل صحنه می‌کند. برخلاف آنچه به‌طورسنتی معمول است، در اینجا شاهد اجرای برنامه رقص بر روی یک صحنه نیستیم؛ بلکه خودمان نیز جزیی از کل حادثه‌ایم» (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۹۶). هم‌چون اثر مونه، در اینجا نیز انتقال احساس عاطفی برای هنرمند، بر نمایش دقیق و واضح پیکره‌های منفرد ارجحیت دارد. سرایت عواطف و انرژی‌ها در میان اعضای توده، یکپارچگی و اتحاد حسانی را پدید آورده است که بنا به نظر گاردنر، مخاطب را نیز در خود درگیر می‌کند.

تصویر ۳ – رقص در مولن دو لا گالت اثر رنوار (۱۸۷۶) (بخشی از اثر). مأخذ: (گاردنر، ۱۳۸۱: ۵۹۳)

ترسیم و بازنمایی توده‌های شهری، هم‌چنین یکی از دل‌مشغولی‌ها و علایق اصلی نقاشان فوتوریست بود. فیلیپو تومازو مارینتی، نظریه‌پرداز مکتب، در نوشته‌هایش، انرژی، نیرو و دینامیک توده‌های شهری را می‌ستود و از ظرفیت آن‌ها برای ایجاد تغییر و انقلاب یاد می‌کرد. در بیانیه فوتوریسم، مارینتی نوشته بود: «ما از توده‌های رنگارنگ و پر سروصدایی که در شهرهای بزرگ تحول و انقلاب ایجاد می‌کنند سخن خواهیم گفت» (مارینتی،۱۳۸۷، ۶۷۳). در پیش‌طرح‌هایی که هنرمند فوتوریست، امبرتو بوتچونی، برای نقاشی شورش (۱۹۱۱) ترسیم کرده، تأثیرات جسمانی و روانی یک توده برانگیخته شده، و حس تشویش و هذیان فضایی متعاقب پدید آمده به‌واسطه آن به‌خوبی نمایش داده شده است (تصاویر ۴، ۵). هم‌چون اثر مونه، در این پیش‌طرح‌ها نیز به‌جای تلاش برای نمایش دقیق پیکره‌های متمایز و مجزا، بوتچونی احساس و تأثیری از یکپارچگی، و از بین رفتن مرزهای جسمانی و فردیت روانی در کلیت توده‌ای را به نمایش می‌گذارد. تجربه گروهی شهر مدرن مجالی را برای ظهور «یک تیپ جدید انسانی» فراهم کرده بود، انسانی در فرایند «توده‌ای شدن »(هاکه، ۲۰۰۸: ۱۱۶) تبلور این تیپ جدید را می‌توان در این تصاویر به‌خوبی مشاهده کرد؛ بیش از پیکره‌های مستقل، یک «بدن توده‌ای متحرک» و درحال‌دگردیسی ترسیم شده است (پوگی، ۲۰۰۲: ۷۲۱). هدف فوتوریست‌ها در درگیر کردن و قرار دادن «تماشاگر در مرکز تصویر»، در این تصاویر به‌خوبی نمود پیدا می‌کند؛ با به‌کارگیری تمهیدات فضایی و بصری، و با بسط دادن اتمسفر دربرگیرنده فضایی به فراسوی مرزهای قاب، بوتچونی مخاطبان را نیز به مشارکت‌کننده‌ای فعال در فضای اثر مبدل می‌سازد (پوگی، ۲۰۰۲: ۷۲۰– ۷۲۲). ناظر از آشوب انرژی‌های تصویر، گریزی ندارد، و انرژی و قدرت مغناطیسی توده، وی را نیز به مرکز پویای اثر می‌کشاند.

تصاویر ۴، ۵ – پیش‌طرح‌های امبرتو بوتچونی برای نقاشی *شورش* (۱۹۱۱). مأخذ: (پوگی، ۲۰۰۲: ۷۲۵– ۷۲۶)

«قدرت کور» و «انرژی ویرانگر» توده‌ها نزد گوستاو لوبون

ظهور جمعیت مدرن و آغاز مباحث و مطالعات در رابطه با اهمیت و عملکرد آن، به دوران انقلاب فرانسه بازمی‌گردد که درنتیجه آن، توده جمعیت شهری به‌مثابه یک عامل اجتماعی، سیاسی، و فرهنگی تأثیرگذار خود را تثبیت کرد و به «بازیگر اصلی در فرانسه مدرن» تبدیل شد: «اگر فرهنگ سیاسی فرانسه از زمان سقوط رژیم کهن، نماد چیزی بود، آن چیز ظاهراً قدرت‌های نامحدود کنش جمعی توده‌های شهری بود که منجر به انقلاب‌های پرشماری در مقاطع مختلف تاریخ فرانسه تا زمان سرکوب کمون شد» (شوارتز، ۱۹۹۹: ۵). نظریه‌پردازان اولیه غالباً جمعیت و توده‌ها را عاملی خطرناک، و به‌مثابه قدرتی برانداز و انقلابی علیه وضع موجود درنظر می‌گرفتند. ترس و نفرت از توده به‌مثابه نیرویی ازلحاظ سیاسی و اجتماعی، متزلزل کننده و ضدثبات موجود، باعث شد که بخش عمده این مطالعات در جهت دستیابی به راهکارهایی جهت کنترل و به سلطه درآوردن قدرت جمعیت باشد. الیاس کانتی در رابطه با نحوه مواجهه این نظریه‌پردازان با جمعیت می‌نویسد: «تقریباً تمام این نویسندگان، خود را از توده‌ها جدا کرده‌اند، آن‌ها خود را بیگانه از توده‌ها می‌یافتند، و به نظر می‌رسید که از توده‌ها می‌هراسند... جمعیت چیزی ویروسی برای آن‌ها به نظر می‌رسید، هم‌چون یک بیماری... برای آن‌ها حیاتی بود، که هنگامی‌که با جمعیت مواجه می‌شوند، حواسشان باشد که توسط جمعیت فریفته نشوند، در جمعیت ذوب نشوند» (کانتی، ۱۹۹۹: ۴۰۷ به نقل از برایگنتی، ۲۰۱۰: ۲۹۳)

مقطع کلیدی در مطالعات مرتبط با جمعیت، انتشار کتاب *روانشناسی توده‌ها*، اثر گوستاو لوبون بود، کتابی که از آن به‌عنوان یکی از تأثیرگذارترین آثار نگاشته شده در زمینه روانشناسی اجتماعی یاد می‌کنند. کتاب در سال ۱۸۹۵ منتشر شد، تقریباً هم‌زمان با ظهور سینما. زمانی که نقش جمعیت در جریان‌های سیاسی تثبیت شده بود و به‌سرعت گسترش می‌یافت. لوبون معتقد بود «عصری که در آن پای می‌گذاریم، به‌راستی عصر توده‌ها خواهد بود» (لوبون، ۱۳۹۵: ۳۴). ازمنظر لوبون اصطلاح توده در حالت عادی، به گردهم آمدن افراد، گاه مبتنی بر شانس و تصادف، و گاه بر پایه برنامه و هدف مشخص دلالت می‌کند، اما ازمنظر روانشناسانه معنای متفاوتی دارد:

> *«واژه توده از دیدگاه روانشناسی... جماعتی از انسان‌ها، تحت شرایطی خاص و تنها تحت همین شرایط، ویژگی‌های جدیدی به دست می‌آورد که با ویژگی‌های یک‌یک افراد تشکیل‌دهنده آن جماعت، تفاوت دارد. دراین‌حال شخصیت خوداگاه فرد، ناپدید می‌شود و احساس‌ها و افکار همگی افراد توده، به یک‌سو متوجه می‌شود. در ایشان روح مشترک معینی پدیدار می‌شود که درعین‌حال متغیر نیز هست... چنین توده‌ای، یک موجود واحد را تشکیل می‌دهد و تابع «قانون وحدت روحی توده» می‌شود... این روح مشترک باعث می‌شود*

که نوع احساس، تفکر و رفتار توده با نوع احساس، تفکر و رفتاری که هر یک از آحاد توده می‌داشت، فرق کند... توده روان‌شناختی موجود نامشخصی است که از اجزا ناهمگونی ساخته شده است» (لوبون، ۱۳۹۵: ۴۵-۴۸).

ازاین‌رو مشخصه اصلی توده، شکل دادن به یک یکپارچگی و کلیتی فراتر از ویژگی‌های تک‌تک افراد است؛ افراد به‌واسطه «غرق شدن در توده» (لوبون، ۱۳۹۵: ۷۸)، فردیت خود را ازدست می‌دهند. لوبون معتقد است که این یکپارچگی و اتحاد ذهنی[۸] به‌واسطه مشخصه سرایت، میان اعضای توده شکل می‌گیرد. سرایت انرژی است که ارتباط میان افراد را تثبیت می‌کند: «...سرایت روحی نیز باعث پیدایش خواص ذاتی توده می‌شود... سرایت را باید از گونه خواب مغناطیسی دانست... هر احساس و هر کردار، در میان توده قابل‌سرایت است» (لوبون، ۱۳۹۵: ۵۱-۵۲). «سرایت آن‌قدر قوی است که می‌تواند به انسان‌ها، نه‌تنها یک عقیده خاص، بلکه نوع معینی از احساس کردن را هم تحمیل کند» (لوبون، ۱۳۹۵: ۱۵۹). لوبون معتقد است که فرد غوطه‌ور شده در میان توده، خودش را در یک موقعیت ویژه می‌یابد، موقعیتی که تاحدزیادی مشابه به حالت شیفتگی است که در آن فرد هیپنوتیز شده تحت‌سیطره قدرت فرد هیپنوتیز کننده قرار می‌گیرد و ازاین‌رو دایره آگاهی‌اش کاسته می‌شود: «... وضعیتی که در آن خودآگاه کاملاً ناپدید می‌شود: اراده و قوه تشخیص از بین می‌روند و همه احساسات و افکار به جهتی معطوف می‌شوند که هیپنوتیزم کننده تعیین می‌کند» (نقل شده در فروید، ۱۳۹۶: ۲۰). فارغ از این‌که افراد قرار گرفته در جمعیت از چه تفاوت‌هایی برخوردار باشند، هنگامی‌که افراد به «قانون وحدت روحی توده» (لوبون، ۱۳۹۵: ۴۶) تسلیم می‌شوند، ناخودآگاهانه تابع و مطیع نیرو و انرژی توده می‌شوند: «توانمندی‌های عقلانی و بدین‌ترتیب شخصیت افراد، درون روح عمومی توده محو می‌شود، ناهمگونی‌ها در همگونی‌ها غرق می‌شوند، و خواص ناخودآگاه، ارجحیت می‌یابند» (لوبون، ۱۳۹۵: ۵۰). ازمنظر لوبون، کیفیت‌های ناخودآگاهانه، احساسی و غریزی از نقشی تعیین‌کننده در روانشناسی توده‌ها برخوردارند. وی مشخصه‌های اصلی توده را «تحریک‌پذیری، برانگیزش، نداشتن تفکر منطقی، داشتن کمبود در قدرت قضاوت و روح انتقادگر، هم‌چنین زیاده‌روی در احساس‌ها» تبیین می‌کند[۹]، مشخصه‌هایی که آن‌ها را «می‌توان نزد اقوام وحشی و کودکان که تکامل کمتری دارند، نیز مشاهده کرد»[۱۰] (لوبون، ۱۳۹۵: ۵۷). لوبون معتقد است «نیروی توده‌ها، نیروی انهدام و تخریب است» (لوبون، ۱۳۹۵: ۳۷) و توده از یک «انرژی ویرانگر» برخوردار است[۱۱] (تصویر ۶).

تصویر ۶- جمعیت (۱۹۱۰) اثر روبر دماشی. مأخذ: (www.metmuseum.org)

شایان‌ذکر است که لوبون در بحث خویش پیرامون القا نظرات به توده‌ها، از اهمیت تصاویر یاد می‌کند و به فانوس خیال، دستگاهی پیش‌سینماتیک اشاره می‌کند (لوبون: ۸۲). وی با تأکید بر «قدرت کور توده‌ها» (لوبون، ۱۳۹۵: ۳۷)، در رابطه با تجربه ادراکی، از افراد مشارکت‌کننده در توده، به‌عنوان افرادی یاد می‌کند

که از سلطه خرد بصری رهایی یافته‌اند و در حالتی از مدهوشی، با تصاویر می‌اندیشند: «توده‌ها کم‌وبیش حالت شخص خوابی را دارند که قوه تفکرش را از دست داده و تصاویر فوق‌العاده نیرومندی که به‌محض دخالت اندیشه فوراً محو و نابود می‌شوند، در ذهنش حلول کرده‌اند... توده‌ها فقط توسط تصاویر فکر می‌کنند و به کمک تصاویر نیز تحت تأثیر قرار می‌گیرند...» (لوبون، ۱۳۹۵: ۸۷-۸۸)

این موضوع که چرا اعضای توده، تجربه پیوند یکپارچه‌کننده و وحدت‌بخشی با دیگر اعضا دارند توسط لوبون به‌روشنی تبیین نمی‌شود، اما بااین‌حال اهمیت اثر لوبون در رابطه با مطالعات توده و جمعیت، به میزانی بود که نظریه‌پردازان بعدی نمی‌توانستند آرای وی را نادیده بگیرند. در *روانشناسی توده و تحلیل اگو*، فروید به ستایش از بسیاری از مباحث مطرح شده توسط لوبون در کتاب *روانشناسی توده‌ها* می‌پردازد، به‌خصوص بحث وی پیرامون یکسان‌انگاری ذهن توده با ذهن اقوام بومی و جوامع اولیه. فروید تمایزات سنتی مرسوم در روانشناسی توده و روانشناسی فرد را از بین می‌برد و با بهره‌گیری از مفهوم لیبیدو، می‌کوشد مسایل طرح‌شده توسط لوبون را با مدل روانکاوانه خود حل کند (رفیعی، ۱۳۹۶: ۷). ازمنظر فروید، «شکل‌گیری توده عبارت است از انواع جدیدی از پیوندهای لیبیدنال بین اعضای توده»(فروید، ۱۳۹۶: ۵۵). وی این پیوند لیبیدینال میان اعضای توده را با بهره‌گیری از قدرت اروس تحلیل می‌کند: «روابط عاشقانه نیز (اگر بخواهیم از واژه‌ای خنثی‌تر استفاده کنیم: پیوندهای عاطفی)، بخشی از ذهن توده‌ای را شکل می‌دهند... بدیهی است که اعضای توده را نیرویی گردهم آورده است، اما چنین دستاوردی به چه نیرویی بهتر از اروس می‌تواند منسوب شود که تمام جهان را حول هم گرد می‌آورد» (فروید، ۱۳۹۶: ۴۲). فروید به‌خصوص از ارتش و کلیسا به‌عنوان پارادایم‌های متبلورکننده این‌گونه پیوند یاد می‌کند (فروید، ۱۳۹۶: ۴۴-۴۶).

«وسوسه غوطه‌وری در دریای جمعیت» نزد بودلر و بنیامین

شارل بودلر، شاعر و نویسنده بزرگ فرانسوی، در بسیاری از نوشته‌ها و اشعار خود به‌ویژه در مقاله« نقاش زندگی مردن» و قطعه «شعر جمعیت»، به تشریح مشخصه‌های تجربه جمعیت و زندگی شهری مدرن می‌پردازد. بودلر از لذت غوطه‌ور شدن و مستغرق شدن در جمعیت یاد می‌کند: «هرکسی را توفیق آن نیست که در جمعیت غوطه‌ور شود؛ برخورداری از جمعیت، خود هنری است» (بودلر، ۱۳۹۵:۹۵). ازمنظر بودلر، کسی از توفیق این لذت برخوردار است که «ذوق تغییر هیئت و نقاب»، «نفرت از مسکن و شهوت سفر»، و میل به «کشف سرزمین‌های ناشناخته» در وجودش باشد. وی هم‌چنین در رساله *کنجکاوی‌هایی درباره شناخت زیبایی*، به همین ایده بازمی‌گردد: «حظ بزرگی است که شخص مأوای خود را در میان جمعیت برگزیند، در چیزی که مواج و متحرک، گریزان و بی‌انتهاست.» (بودلر، ۱۳۹۵:۲۸۲). پرسه‌زن شهر مدرن یا همان مرد جمعیت، از منظر بودلر فردی است که از تنفس و احساس کردن اتمسفر حسانی پدیده به‌واسطه سرایت عاطفی میان اعضای توده لذت می‌برد و سرخوش می‌شود: «جمعیت، همانند هوا برای پرندگان و آب برای ماهیان، عنصر حیاتی اوست. در جمعیت است که شورش با حرفه‌اش یکی می‌شود» (بودلر، ۱۳۸۴: ۱۴۳). برای پرسه‌زن، توده جمعیت به‌مثابه یک منبع سرشار انرژی است که می‌توان به آن متصل شد و از انرژی‌هایش بهره‌مند گردید: «... چنان به میان توده مردم قدم می‌گذارد، که گویی مخزنی عظیم از نیروی الکتریکی است»(بودلر، ۱۳۸۴: ۱۴۳).

به عقیده بودلر، فرد در فرایند استغراق و غوطه‌ور شدن در توده جمعیت، دیگر یک‌سوژه منزوی و متمایز نیست، بلکه در حال صیرورت دایمی است، در حال گذار میان «خودبودگی» و «دیگربودگی‌ها». تجربه‌ای مبتنی بر گشایش خود به‌سوی دیگری‌ها؛ چراکه وی «می‌تواند به‌دلخواه خویش درآن‌واحد، هم

خود و هم دیگری باشد. چون ارواح سرگردان که کالبدی می‌جویند، هرگاه قصد کند، به درون شخص دیگری راه می‌یابد» (بودلر، ۱۳۹۵: ۹۶). برخلاف، «مرد خودخواه، که چون صندوقی بسته است»(بودلر، ۱۳۹۵: ۹۶) و در چارچوب «درونیت» و «خودبودگی» اش محبوس است، مرد جمعیت، «کسی که به‌آسانی با جمعیت پیوند می‌گیرد» (بودلر، ۱۳۹۵: ۹۶) در جست‌وجوی فرصتی برای از دست دادن خودبودگی و ارتباط و پیوند با دیگری‌هاست: «او «منی» است با اشتیاقی سیری‌ناپذیر برای «غیر من بودن»» (بودلر، ۱۳۸۴: ۱۴۳). این تجربه زیباشناسانه «دگربودگی متکثر»، هم‌چنان که یک تجربه جسمانی و حسانی است، درعین‌حال هم‌چنین یک تجربه مبتنی بر تخیل و خیال‌پردازی است، و این‌جاست که ارزش و اهمیت مفهوم تخیل نزد بودلر آشکار می‌شود: «تخیل به‌منزله‌ی «بیدار کردن شخصیتی بیگانه در خویشتن» است. تبدیل خویشتن به بسیاران؛ تبدیل خویش به دیگری و دیگران: چنین است کیمیای تخیل...» (بوسی _گلاکزمان، ۱۳۹۶: ۲۴۳). این لذت تخیلی گذار از خود و وارد شدن در دیگری، به‌خوبی در قطعه «جمعیت» توصیف شده است: ظهور، «تسلیم مقدس جانی است که تمامتِ خود را و شرف و شیره‌ی جانش را، به امر بی‌سابقه و رهگذر عبوری تفویض می‌کند»(بوسی _گلاکزمان، ۱۳۹۶: ۲۴۵). این تجربه فراروی از محدودیت‌ها و مرزهای خودبودگی، موجب پدید آمدن «نشئه مرموز» و «مستی... این اتحاد جهانی» برای پرسه‌زن می‌شود (بودلر، ۱۳۹۵: ۹۵-۹۶). (تصاویر ۷، ۸).

تصاویر ۷، ۸ - «توده جمعیت» شهری در آثار چارلز کاستلانی (۱۸۸۹). مأخذ: (www.commons.wikimedia.org)

بودلر حالت ادراکی پرسه‌زن شهر مدرن یا همان «مردِ جمعیت» را با ادراک کودک مقایسه می‌کند: «کودک همه‌چیز را نو می‌بیند؛ او همیشه سرمست است. هیچ‌چیز بیش از لذت کودک در جذب اشکال و رنگ‌ها به آنچه ما الهام می‌نامیم شبیه نیست. می‌خواهم حتی فراتر روم و بگویم که الهام با تشنج وجهی مشترک دارد» (بوسی _گلاکزمان، ۱۳۹۶: ۱۴۱). برای کودک، احساس بر خرد تقدم دارد و از جایگاه برتر و متمایزی برخوردار است. مرد جمعیت مشابه کودکی است که ادراکش بیش از آنکه به‌وسیله مهارت‌های تحلیلی و عقلانی هدایت شود توسط حسانیت است که جهت پیدا می‌کند. بودلر اضافه می‌کند که «نگاه خیره کودک» با «شعفی حیوانی آمیخته است» (بودلر، ۱۳۹۳: ۳۸). تجربه توده جمعیت ازمنظر بودلر، تجربه‌ای است مبتنی بر سرمستی و سرگیجه، توأمان است با احساس اشباع‌شدگی. بودن در جمعیت، و لذت بردن از آن، یک تجربه زیباشناسانه است که مبتنی بر دگرگونی و آشوبی در ادراک است. گونه تغییر شکل یافته ادراک که بر پایه به‌هم‌ریزی سامان حواس و ازدست رفتن احساس مختصات‌یابی حاصل می‌شود. بودلر حالت ادراکی مرد جمعیت، غوطه‌ور شده در میان توده را باتجربه نگریستن از دریچه کالیدوسکوپ، و تجربه ادراکی متعاقب آن مقایسه می‌کند: «می‌توانیم او را به آینه‌ای به پهنای انبوه جمعیت نیز تشبیه کنیم یا به کالیدوسکوپی دارای آگاهی که با هر حرکت جمعیت‌گونه زندگی و

لطافت مواج تمام عناصر آن را منعکس می‌کند» (بودلر، ۱۳۹۳: ۱۴۳). کالیدوسکوپ، یک دستگاه پیش‌سینماتیک بود که توسط دیوید بروستر در ۱۸۱۷ ابداع شد، و از طریق سازمان‌دهی هندسی آینه‌ها، می‌توانست ردیف بی‌نهایتی از الگوهای بصری متقارن را تولید کند. ازمنظر بودلر، مرد جمعیت در مواجه با توده و منظرهای شهری، هم‌چون کالیدوسکوپ تصاویر متحرک تغییریابنده‌ای را تولید می‌کند. ازاین‌رو بودلر، پرسه‌زن یا مرد جمعیت را به‌مثابه یک مولد تصاویر متحرک درنظر می‌گیرد، تصاویری که به‌صورت سکانسی در زمان گشایش می‌یابند (گروتا، ۲۰۱۵: ۷۴–۸۰)

نوشته‌ها و آثار بودلر در رابطه با زندگی مدرن شهری و به‌خصوص تجربه جمعیت، معیار و مبنای مباحث والتر بنیامین پیرامون مشخصه‌های تجربه مدرنیته شهری و ادراک پرسه‌زن قرار می‌گیرند. بنیامین در مقاله «درباره برخی از مضامین و دستمایه‌های شهر بودلر»، در رابطه با اهمیت و جایگاه توده شهری در اندیشه و هنر بودلر بحث می‌کند که: «درنظر بودلر میان شوک به‌منزله یک مجاز یا شگرد بلاغی و تماس با توده‌های شهری پیوند نزدیکی وجود دارد... این جمعیت که بودلر از وجودش همیشه آگاه هست، الگو یا مدلی برای هیچ‌یک از آثار او نبوده است، بلکه به‌منزله نوعی مجاز یا صنعت بلاغی پنهان بر ذهن خلاق او حک شده است...» (بنیامین،۱۳۷۷: ۳۸). بنیامین در مباحث خود پیرامون جمعیت (و همچنین تجربه پرسه–زنی)، ازیک‌سو، به «نظریه انتقادی» مارکسیتی (متأثر از ارتباطاتش با متفکران مکتب فرانکفورت) علاقه‌مند است، و می‌خواهد شهر مدرن و توده‌های جمعی آن را از جایگاه اندیشمندانه خارجی و با حفظ فاصله تحلیل کند ، ولی ازدیگرسو متأثر از بودلر است و از وی در رابطه با «وسوسه غرق شدن در سیلاب جمعیت» (بنیامین،۱۳۷۷: ۴۰) و لذت آمیختگی در این سیلاب می‌آموزد: «صرف‌نظر از وسعت فاصله دلبخواهی هر فرد از جمعیت، هیچ‌کس نمی‌تواند از تأثیر آن برکنار بماند، یا، هم‌چون انگلس، از بیرون به آن بنگرد. تا آنجا که به بودلر مربوط می‌شود توده‌ها به‌هیچ‌وجه پدیده یا عامل بیرونی نبودند... توده‌ها تا بدان حد جزیی از وجود بودلر شده بودند، که به‌ندرت می‌توان توصیفی از آن‌ها در آثارش یافت»(بنیامین،۱۳۷۷: ۴۰). بنیامین تحت‌تأثیر بودلر معتقد بود که به‌واسطه حضور توده‌های جمعی در محیط‌های شهری مدرن، پرده‌ای بر روی واقعیت محیط اطراف افکنده می‌شود، و بدین‌وسیله ماهیت تکنولوژیکی شهر مدرن با کیفیات حسانی و شاعرانه سرشار می‌شود: «توده جمعیت در حکم حجابی لرزان بود که بودلر از خلال آن پاریس را می‌دید»((بنیامین،۱۳۷۷: ۴۱). در جای دیگری بنیامین در این رابطه اشاره می‌کند که، «جمعیت پرده‌ای است که از طریق آن شهرِ آشنا خود را به پرسه‌زن به‌مثابه فانتاسماگوریا می‌نمایاند» (بنیامین، ۲۰۰۲: ۴۰. به نقل از شیرمر، ۲۰۱۶: ۴۹۴). فانتاسماگوریا، یک گونه نمایش تئاتری (و هم‌چنین یک سیستم پیش‌سینماتیک) بود که در آن از یک و یا چند فانوس خیال استفاده می‌شد و تصاویری از اشباح، و موجودات هولناک بر روی پرده، دیوار و یا هاله‌های دود نمایش داده می‌شد. پرده‌ها و نورافکن‌ها قابلیت تحرک داشتند و اتمسفری وهم‌انگیز را ایجاد می‌کردند. این اصطلاح، علاوه بر اینکه به این گونه نمایش دلالت می‌کرد، هم‌چنین به تجربه حسانی و روانی‌ای که در آن مرزهای میان سوژه و ابژه محو می‌گردید، نیز دلالت داشت (کوهن، ۱۹۹۵: ۲۱۹).

«مرد جمعیت» و تجربه نظاره‌گری سینمایی

بودلر و بنیامین هر دو در بحث خود پیرامون تجربه «جمعیت» مدرن و پرسه‌زنی، به داستان مرد جمعیت اثر ادگار آلن‌پو رجوع می‌کنند. این داستان در نوامبر ۱۸۴۰ منتشر شد و بودلر در سال ۱۸۵۷ آن را به فرانسوی ترجمه کرد. داستان تأثیر فراوانی بر بودلر و بنیامین در بحث‌هایشان پیرامون تجربه شهر

مدرن، برجای گذاشت. بودلر در *نقاش زندگی مدرن*، از آلن‌پو به‌عنوان «یکی از تواناترین قلم‌به‌دست‌های روزگار ما» (بودلر، ۱۳۹۳: ۳۶) یاد می‌کند، نویسنده‌ای که با نوشته‌های خود تصاویر را ترسیم می‌کند. از داستان به‌عنوان یکی از مهم‌ترین داستان‌هایی یاد می‌شود که نمایان‌گر تجربه کلان‌شهری مدرن است. داستان هم‌چنین، به فرایند نظاره‌گری و مشارکت در فضاهای کلان‌شهر مدرن و شیوه ارتباط با توده جمعیت دلالت دارد، و به تعبیر تام گونینگ، «هم‌چنین مدل‌هایی را برای باستان‌شناسی تماشاگر فیلم، و حالت‌های دیدن ارایه می‌کند که به نظر می‌رسد نخستین بار در درون محیط شهری شکل گرفتند» (گانینگ، ۱۹۹۷: ۱۵). در ابتدای داستان این عبارت آمده است: «به‌درستی درباره یک کتاب آلمانی گفته شده که... اجازه نمی‌دهد که خوانده شود»(پو، ۲۰۰۰: ۱۲۱). داستان با صحنه‌ای در کافه شروع می‌شود که ناظر- راوی که به‌تازگی از بیماری رهایی یافته، هنگام غروب از پشت شیشه به تماشای جمعیت در حال حرکت در یکی از خیابان‌های شلوغ لندن می‌پردازد:

> *«این خیابان یکی از گذرگاه‌های اصلی شهر است، و در تمام ساعات روز بسیار شلوغ بوده است. اما، با فرارسیدن تاریکی، سیل جمعیت لحظه‌به‌لحظه افزایش یافت؛ و هنگامی‌که چراغ‌های [گازی] خیابان کاملاً روشن شدند، دو موج یا جریان پیوسته و متراکم جمعیت از برابر در کافه به‌سرعت عبور می‌کردند. پیش از آن هرگز در این برهه خاص از شامگاه در چنین وضعیتی مستقر نشده بودم. بدین‌سبب، دریای خروشان سرهای آدمیان احساسی بی‌سابقه و دل‌چسب را بر تمام وجودم مستولی ساخت...»(نقل شده در بنیامین، ۱۳۷۷: ۴۳)*

در شروع داستان، راوی- ناظر داستان از پشت شیشه کافه، به جمعیت کلان‌شهری می‌نگرد. وی جمعیت را به‌مثابه یک متن «می‌خواند»، و عابران را به تیپ‌های متمایز (کشیش، جیب‌بر، قمارباز، تاجر و....) دسته‌بندی می‌کند. بعدازمدتی وی مردی را می‌بیند که نمی‌تواند او را بر مبنای الگوهای قبلی و تیپ‌های متداول «بخواند» و دسته‌بندی کند، «یک آواتار ناخوانایی[۱۳]» (دوآن، ۲۰۰۲: ۵۳۷). میل به شناخت بیشتر مرد، ناظر- راوی را ترغیب می‌کند تا از صندلی ساکن و جایگاه ثابت خود در کافه برخیزد و در فضاهای شهر به تعقیب مرد ناشناس بپردازد. درحالی‌که مرد ناشناس یا همان «مرد جمعیت»، از خیابانی به خیابان دیگر و در بین توده‌های مردم حرکت می‌کند، ناظر- راوی نیز وی را تعقیب می‌کند: «او را با غریب‌ترین شگفتزدگی تعقیب می‌کردم» (پو، ۱۰۰۰: ۱۲۹).

در بخش اول داستان، در برابر مرد نشسته پشت شیشه کافه، شهر و توده جمعیت به‌صورت یک سطح (مشابه پرده سینما) ظاهر می‌شود که می‌توان آن را از یک نقطه دید ثابت پرسپکتیوی و به‌صورت پانورامایی و کلی‌نگرانه، تماشا کرد. مرد از جایگاهی مشابه ناظر سراسربین، به پاییدن جمعیت متحرک شهری که از مقابل شیشه کافه می‌گذرند، مشغول است. او جمعیت را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد و در پی شناسایی، تشخیص، و تمایز است. جایگاه اولیه ناظر- راوی و عمل مشاهده از دریچه شیشه وسیع کافه به‌سوی خیابان، تاحدزیادی یادآور جایگاه تماشاگر فیلم در تئوری روانکاوانه است؛ فردی ساکن و بی‌تحرک که با حفظ جایگاه فاصله‌مند، به تماشای جهان متحرک بر روی پرده می‌پردازد و آن را به‌مثابه یک متن می‌خواند. این جذابیت «مرد جمعیت» است که ناظر - راوی را از جایگاه نظاره‌گری بافاصله و بی‌تحرک، به پرسه‌زنی متحرک در میان توده‌های جمعی شهری تغییر می‌دهد. به تعبیر بنیامین «فرد ناظر تسلیم افسون صحنه می‌شود، صحنه‌ای که سرانجام او را اغوا می‌کند تا بیرون آمده، در سیل جمعیت غرق شود» (بنیامین، ۱۳۷۷: ۴۷). «شهوت مرگبار مقاومت‌ناپذیر» (بودلر، ۱۳۹۳، ۳۷)، وی را به درون اتمسفر هذیان‌آلود و آشوبناک فضای شهری مملو از توده‌ها فرو می‌کشاند. در این مرحله، ناظر- راوی، «با جمعیت آمیخته می‌شود به‌جای آنکه آن را از خارج نظاره کند»، وی «توسط جمعیت جذب

می‌شود» (گانینگ، ۱۹۹۷: ۲۹). راوی از تماشای پیکره‌های گذران و «دریای خروشان سرهای آدمیان» (پو در بنیامین، ۱۳۷۷: ۴۳)، هم‌چون نگریستن به سطوح بیرونی امواج دریا، به آمیختگی و غوطه‌وری در این سیلان خروشان گذار می‌کند و در این کارناوال جذاب و شورانگیز توده بدن‌های متحرک انسانی مشارکت می‌کند. این گذار از نگاه خیره سراسربینانه به شهر از پشت شیشه کافه، به‌سوی درهمتنیدگی با جمعیت و پرسپکتیوهای قطعه‌قطعه و درهم‌فرورفته شهری، با گذار از «زاویه دید پرنده[۱۴]» به‌سوی «زاویه دید موش‌کور[۱۵]» قابل‌قیاس است (کاسون، ۱۹۹۱: ۷۲– ۸۰. به نقل از گانینگ، ۱۹۹۷: ۳۸). درحالی‌که نگاه پاناروماییِ پرنده همه‌چیز را از فاصله می‌بیند و در یک کلیت سازمان‌دهی می‌کند، موش‌کور در تونل‌های مخفی و تاریک حرکت می‌کند، و ادراکش بیشتر مبتنی بر لمس و تماس است تا بینایی و دید. گانینگ در رابطه با بخش دوم داستان به نکته مهمی اشاره می‌کند؛ وی معتقد است که «به موازات این‌که او [مرد جمعیت] به درون شهر حرکت می‌کند، راوی سلطه بصری‌اش به صحنه را از دست می‌دهد و با یک عدم قطعیت در بینایی مواجه می‌شود...» (کاسون، ۱۹۹۱: ۷۲– ۸۰. به نقل از گانینگ، ۱۹۹۷: ۴۰). بحث گانینگ قرابت نزدیکی با دیدگاه میشل دوسرتو در مقاله «قدم‌زدن در شهر» دارد. ازمنظر دوسرتو، راه رفتن در میان فضاهای شهری تجربه متنوع و متضادی نسبت به نگریستن با نگاه خیره و از جایگاه با فاصله به شهر ارایه می‌کند، و این گونه از ادراک شهر (مبتنی بر حرکت در میان فضاها)، ادراکی حسانی و آفریننده است. برای ناظری که از جایگاه پرسپکتیوی و پانوراماییِ به شهر و توده‌های جمعی می‌نگرد، شهر تبدیل به متنی برای خوانش می‌شود: «هم‌چون ایکاروس که بر فراز آب‌ها پرواز می‌کند... صعودش، او را به یک چشم‌چران[۱۶] تبدیل می‌کند. او را در فاصله قرار می‌دهد... نگریستن به پایین هم‌چون یک خدا... داستانِ دانستن مرتبط است با این شهوت برای دیدگاه و نه چیزی بیشتر» (دوسرتو، ۲۰۱۱: ۹۲). دوسرتو معتقد است که محبوبیت این رویکرد، نه در فراهم آوردن بینشی بهتر، بلکه در تثبیت جایگاه سوژه دانا برای نظاره‌کننده است و با ظرفیت «خواندن» شهر در پیوند است. اما در تضاد با این دیدگاه خداگونه، دوسرتو، تجربه ادراک فضاهای شهری در حالت راه رفتن را با تجربه حالتی از «نابینایی[۱۷]»، مشابه تجربه نابینایی عشاق در آغوش یکدیگر، قیاس می‌کند[۱۸] (دوسرتو و دیفازیو، ۲۰۱۱: ۹۲). در این تجربه شهر به امری «غیرقابل خواندن» تبدیل می‌شود.

بهره‌گیری ازاین‌منظر، کمک شایانی به تحلیل تجربه نظاره‌گری سینمایی می‌کند. در تجربه سینمایی به‌واسطه تماس و ارتباط حسانی با توده جمعیت، نگاه سراسربین و نگاه خیره کنترل‌کننده (موردتأکید نظریه روانکاوانه) سلطه‌اش را ازدست می‌دهد و سایر حواس برانگیخته می‌شوند. مخاطب گونه‌ای از ادراک در حالت نابینایی را تجربه می‌کند، ادراکی که بیش از آنکه مبتنی بر خرد بصری باشد، بر تخیل و حسانیت، و آفرینندگی مبتنی است. درحالی‌که نظریه‌های روانکاوانه و کارتزینی، نظاره‌گری سینمایی را براساس «سوبژکتیویته منفرد و منزوی» تحلیل می‌کنند، نمی‌توان این نکته را نادیده انگاشت که از همان نخستین برنامه نمایش فیلم برادران لومیر در سالنی در بلوار کاپوسین، تجربه نظاره‌گری سینمایی تجربه‌ای جمعی و گروهی بوده است. ازهمان‌لحظه ظهور، سینما به «یک سپهر جمعی از آن خود» شکل داد (هانسن، ۲۰۰۱: ۷) و «مدیوم توده‌ای فیلم» به مأمنی تبدیل شد «برای آن‌هایی که مشتاق احساس تعلق به یک اجتماع بودند» (کائس، ۲۰۰۰: ۱۵۴– ۱۵۷). ازاین‌رو، «ضرورتاً در میان جمعیت است که می‌توان تماشاگر فیلم را پیدا کرد» (شوارتز، ۱۹۹۹: ۱۷۹) و تنها با درنظر گرفتن این جنبه از تماشای فیلم است که می‌توان در مورد نظاره‌گری سینمایی، نظریه‌پردازی کرد (تصویر ۹).

تصویر ۹ – مدیوم توده‌ای فیلم و تجربه جمعی نظاره‌گری سینمایی. مأخذ: (تصویر برگرفته‌شده از فیلم سینما پارادیزو ۱۹۸۸).

افزون‌براین، نمی‌توان این نکته را ازنظر دور داشت که سینما از همان روزهای آغازین، شیفته و مجذوب زیبایی‌شناسی توده‌های جمعی بوده است و جذابیت بسیاری از فیلم‌های اولیه از نمایش توده جمعیت شهری متحرک به‌وجود می‌آمد[۱۹] (کراکائر، ۱۹۹۷: ۵۰) (تصویر ۱۰). این مهم موردتوجه بسیاری از نظریه‌پردازان اولیه فیلم بود، اما نظریه‌های بعدی غالباً این جنبه را نادیده گرفتند. واچل لندسی، شاعر آمریکایی و یکی از اولین نظریه‌پردازان سینما، «قرابت ژرف مدیوم فیلم برای ضبط توده‌ها» را موردتأکید قرار می‌داد (لانت، ۲۰۰۵: ۱۵۹). ریچوتو کانودو (۱۹۰۸) از سالن سینما به‌عنوان مکانی برای ملاقات عمومی و «شادمانی جمعی» یاد می‌کرد، مکانی که به مخاطبانش، موهبت «غفلت از فردیت ایزوله شده‌اش» را اعطا می‌کرد (کانودو، ۱۹۷۷: ۳۰۲. به نقل از کاستی، ۲۰۰۸: ۱۵۴). رمان‌نویس و شاعر فرانسوی، ژول رومن، در مقاله جمعیت در سینماتوگراف (۱۹۱۱)، تجربه سینمایی را با یک «رویای گروهی» مقایسه می‌کند: «... [تماشاگران فیلم] همانند شناگرانی هستند که سرهایشان را زیر آب فرو می‌برند.... روی‌ای گروهی اکنون آغاز می‌شود... چشم‌های آن‌ها دیگر نمی‌بینند» (رومن، ۱۹۹۳: ۵۳).

تصویر ۱۰– بازنمایی تحرک توده جمعیت در سینمای اولیه (اثری از برادران لومیر). مأخذ: (تصویر برگرفته‌شده از فیلم ملتزمین عربی، ژنو ۱۸۹۶)

جمعیت و توده سینمایی به‌طرزی ذاتی از قدرتی هیپنوتیک‌کننده برخوردار است؛ میدان مغناطیسی این توده سینمایی، مخاطب را به درون سیلان خود می‌کشاند. درنتیجه، حس جدایی و تمایز بین سوژه ناظر و ابژه ادراک شده، جای خود را به پیوستگی و اتحاد می‌دهد. ناظر دیگر یک سوژه تعمق با فاصله نیست. دیگر احساس کردن وی امری فردی نیست، بلکه تجربه‌ای توده‌ای و گروهی است[۲۰]. ازاین‌رو تجربه نظاره‌گری سینمایی مجالی است برای احساس کردن گروهی، اشتیاقی است برای قرابت و نزدیکی با

دیگری‌ها و لمس احساس آن‌ها. در این حالت فرد می‌تواند در حالت یک جذبه جمعی، پیوندی حسانی را با فضای توده‌ای سینمایی شکل دهد و بدین‌ترتیب با آن متحد شود، و حسی از هم‌آهنگ شدن و هم‌گام شدن را تجربه کند. در تجربه توده‌ای سینمایی، با گونه‌ای از تجربه سرایت عاطفی مواجه هستیم. در این تبادل تأثرها و احساسات، مفهوم «خود» به‌مثابه یک موجودیت محدود و بسته، با مرزهای مشخص و متمایز از دیگران، بی‌معنی می‌شود. درحالی‌که نگره کارتزینی بر اهمیت «درون‌گرایی» و سوبژکتیویته «ایزوله شده»، منزوی و دور از جمعیت تأکید می‌کند، سوبژکتیویته سینمایی را از اساس در پیوند و تماس با جمعیت است که می‌توان تبیین کرد[۲۱]. در این‌جا آن‌چه اهمیت می‌یابد جریان سیال انرژی‌هایی است که میان اعضای توده، سریان می‌یابد و تجربه‌ای از «پیوند عضلانی» ایجاد می‌کند (هم‌چون تجربه رژه نظامی و برخی مناسک مذهبی). در تجربه نظاره‌گری سینمایی، یک حس کامل‌تر بودن، یک حس غریب از توسعه و گسترشِ «خود» در پیوند و تماس با دیگری (ها)، تماشاگر را فرامی‌گیرد. نیروی ویرانگر انرژی جمعی، مجالی برای سوبژکتیویته محبوس در درون «خود» نمی‌دهد؛ مرزهای میان سوژه / ابژه، خود / دیگری (ها) را محو می‌کند، و این درهم‌آمیختگی به بسط قلمروهای سوبژکتیو می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

برخی رویکردهای اخیر در مطالعات فیلم، با درنظر گرفتن سینما به‌عنوان یک سپهر جمعی، بر ماهیت گروهی تجربه نظاره‌گری سینمایی تأکید می‌کنند. با درنظر گرفتن این جنبه، می‌توان بحث کرد که در تضاد با انزواگرایی و درون‌گرایی ناظر که موردتأکید نظریه روانکاوانه است؛ تجربه سینمایی تجربه‌ای گروهی و جمعی است. این تجربه درباره سوبژکتیویته منزوی و نگاه خیره‌اش نیست بلکه درباره تجربه توده بدن‌ها، و توده احساس‌هاست. درباره احساس کردن، و لمس کردن به‌مثابه یک «بدن توده‌ای» است. این تجربه، وسوسه غوطه‌وری در دریای جمعیت را در تماشاگر برمی‌انگیزاند و مجالی برای مستغرق شدن «سوبژکتیویته ایزوله شده» تماشاگر در این حسانیت گروهی فراهم می‌آورد. غوطه‌وری در جزرومد و سیلان امواج خروشان این دریای آشوبناک، مخاطبی را می‌آفریند که در تضاد با پارادایم نظاره‌گری مبتنی بر انزوا و تنهایی در تئوری‌های روانکاوانه فیلم قرار می‌گیرد.

البته در انتها باید این نکته را موردتوجه قرار داد که در سال‌های اخیر و با رونق دستگاه‌های الکترونیکی شخصی مانند موبایل، تبلت و لپ‌تاپ‌های کوچک و نیز توسعه فناوری‌های پخش ویدیو بر بستر برودبند در فضای مجازی، الگوهای جدیدی از عرضه و تماشای فیلم به‌صورت آنلاین و استریمینگ در حال فراگیر شدن هستند، و شرکت‌هایی مانند نت فلیکس بر این بستر رشد و توسعه پیدا کرده‌اند. بنابراین در آینده ممکن است شاهد رجعتی به رویکردهای روانکاوانه انزواگرایانه و نگره‌های کارتزینی در نظاره‌گری سینمایی باشیم.

پی‌نوشت‌ها

1. Exterior
2. Interior
3. Sensational

۴. البته در این برهه هنوز در بسیاری از فضاهای عمومی شهری، تفکیک طبقاتی و جنسیتی و نژادی وجود داشته است، مکان‌هایی هم‌چون اپراها، سالن‌های موسیقی، گالری‌های هنری، و حتی پارک‌ها و کافه‌هایی که مبنای مفهوم سپهرعمومی شدند عمدتاً مختص مردان طبقه بورژوا بودند.

5. Public Intimacy

۶. برخی نظریه‌پردازان، هم‌چون کلایو مارش عملکرد مذهبی فرایند تماشای فیلم را موردتوجه قرار داده‌اند و درباره شباهت‌های سالن سینما و معبد بحث کرده‌اند. برای مطالعه بیشتر رجوع کنید به: (Marsh, 2004)

7. Massification

8. Mental unity

۹. لازم‌به‌ذکر است که دیدگاه لوبون بعدها موردنقد واقع شد. برخی از نظریه‌پردازان، تاکید لوبون بر محو شدن کامل عقلانیت یا فردیت در توده‌ها را اغراق‌آمیز درنظر می‌گیرند و معتقدند که توده‌ها هرچند نیروی فراوانی بر فرد و فردیت اعمال می‌کنند، اما فردیت و هویت را مطلقاً محو نمی‌کنند.

۱۰. ادبیات لوبون در رابطه با «اقوام وحشی» بیانگر فضا و نگاه نژادپرستانه و استعمارگرایانه رایج در اروپا در ان مقطع زمانی است که البته تأثیر نفوذ و گسترش نظریه تکامل داروین در شکل‌گیری این دیدگاه محسوس است.

۱۱. منظر سیاسی لوبون، دیدگاهی محافظه‌کارانه است که در مقابل نگرش‌های انقلابی زمانه‌اش و تاکید این نگره‌ها بر اهمیت تغییروتحول اجتماعی قرار می‌گیرد. لوبون در تحلیل‌هایش جمعیت را عاملی خطرناک و ضدثبات، و به‌مثابه یک قدرت برانداز و انقلابی بر علیه وضع موجود درنظر می‌گیرد، و مطالعه‌اش در این رابطه، در جهت دستیابی به راهکارهایی به‌منظور کنترل و به‌سلطه در آوردن قدرت جمعیت است.

۱۲. بنیامین از انگلس در رابطه با لندن نقل می‌کند که «... نفس جوش و خروش خیابان‌ها واجد کیفیتی نفرت‌انگیز است، کیفیتی که خود طبع بشری از ان بیزار است. صدها هزار انسان از تمام طبقات و اقشار جامعه به هم تنه می‌زنند و از کنار هم عبور می‌کنند...».

13. An Avatar of unreadability

14. Bird's eye view

15. Mole's eyes view

16. Voyeur

17. Blindness

۱۸. در فصل (نا) دیدنی‌های شهر، در کتاب شهر حواس، کیمبرلی دفازیو، تحلیل جذابی از تجربه «نابینایی» در حین حرکت در میان فضاهای شهری ارایه می‌کند. نگاه کنید به:. (DeFazio, 2011)

۱۹. کراکائر در کتاب تئوری فیلم می‌نویسد: «از میان ابژه‌های بزرگ، هم‌چون دشت‌های وسیع، و یا پاناروماها از هر نوعی، یک چیز توجه ویژه‌ای را می‌طلبد: توده‌های جمعی. بدون شک امپراتوری رم از آنها سرشار بوده است... والتر بنیامین اشاره می‌کند که در دوره گسترش عکاسی، صحنه روزانه جمعیت‌های متحرک، هم‌چنان یک صحنه تماشایی بود که چشمان و عصب‌های خود را به آن تطبیق می‌دادند... انچنان که انتظار آن می‌رفت، هنرهای سنتی، از تسخیر و ارایه آن [توده جمعیت] ناتوان بودند. هنگامی که آنها شکست خوردند.، عکاسی به سادگی موفق شد، عکاسی از لحاظ تکنیکی برای نمایش دادن جمعیت (که به صورت تصادفی کنار هم قرار گرفته‌اند) مجهز بود... با این حال، تنها فیلم، تکمیل عکاسی در یک معنا، از عهده وظیفه تسخیر آن‌ها در حرکت بر می‌آمد... از این رو جذابیتی که توده‌های جمعی بر تصاویر ساکن و متحرک دوربین‌ها از همان ابتدا وارد می‌کردند..» (Kracauer,1997, 50).

۲۰. بنیامین معتقد است که، تجربه «گروهی»، خصوصاً تجربه گروهی شهری، صرفاً به کنارهم قرارگیری و مجموع تجربه‌های افراد و عناصر مجزا، دلالت نمی‌کند بلکه بیشتر به «احساس کردن هم‌چون یک توده» دلالت دارد. نگاه کنید به: (Schiermer,2016, 502).

۲۱. در تبیین چنین مفهومی از سوبژکتیویته سینمایی، از آرای ژان لوک نانسی بهره گرفته شده است. نگاه کنید به: (Slatman, 2009).

فهرست منابع

- بنه ولو، لئوناردو (۱۳۹۰)، *تاریخ معماری مدرن*، ترجمه سیروس باور، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- بنیامین، والتر (۱۳۷۷)، «درباره برخی از مضامین و دستمایه‌های شهر بودلر»، ترجمه مراد فرهادپور، *ارغنون*، شماره (۱۴)، صفحه‌های ۲۷-۴۸.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۰)، اثر هنری در عصر تولید مکانیکی، در *اکران اندیشه: فصل‌هایی در فلسفه سینما*، ترجمه پیام

یزدانجو، نشر مرکز، تهران.
- بودلر، شارل (۱۳۸۴)، برگرفته‌ای از نقاش زندگی مدرن، ترجمه مهتاب بلوکی، *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار انگلیسی لارنس کهون، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- بودلر، شارل (۱۳۹۳)، *نقاش زندگی مدرن و دیگر مقالات*، ترجمه روبرت صافاریان، تهران: حرفه نویسنده.
- بودلر، شارل (۱۳۹۵)، *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*، ترجمه محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران: فرهنگ جاوید.
- بوسی _گلاکزمان، کریستین (۱۳۹۶)، «صحنه‌ی امر مدرن و سیمای مِدوسا»، ترجمه فرزام امین‌صالحی، *نشریه شیوه*، مرداد و شهریور، تهران: خانه هنرمندان ایران.
- دکارت، رنه (۱۳۸۴)، برگرفته‌ای از تأملاتی درباره فلسفه اولی، ترجمه عبدالکریم رشیدیان، *در از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار انگلیسی لارنس کهون، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نشر نی.
- رفیعی، سایرا (۱۳۹۶)، مقدمه مترجم، در *روانشناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمه سایرا رفیعی، تهران: نشر نی.
- روسو، ژان ژاک (۱۳۴۶)، *تفکرات تنهائی*، ترجمه مجید پزشکپور، تهران، نشر خوشه.
- زیمل، گئورگ (۱۳۷۲) «کلانشهر و حیات ذهنی»، ترجمه یوسف اباذری، *نامه علوم اجتماعی*، جلد دوم، شماره سوم (۶)، صفحه‌های ۵۳-۶۶.
- گاردنر، هلن (۱۳۸۱)، *هنر در گذر زمان*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات آگاه.
- لوبون، گوستاو (۱۳۹۵)، *روانشناسی توده‌ها*، ترجمه کیومرث خواجویها، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- فروید، زیگموند (۱۳۹۶)، *روانشناسی توده‌ای و تحلیل اگو*، ترجمه سایرا رفیعی، تهران: نشر نی.
- مارینتی، ف. ت. (۱۳۸۷)، *بیانیه فوتوریسم*، در *مکتب‌های ادبی*، جلد دوم، ترجمه رضا سید حسینی، تهران: نشر آگه.
- مگی، برایان (۱۳۷۷) *فلاسفه بزرگ: آشنایی با فلسفه غرب*، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: انتشارات خوارزمی.

- Bailey, Lee W. (1989), Skull's darkroom: The Camera Obscura and subjectivity, *Philosophy of Technology*. Springer, Dordrecht, 63–79.
- Baudelaire, Charles (1981), *Selected Writings on Art and Artists.* 2nd ed., repr.Trans. P.E. Charvet. London.
- Benjamin, Walter (1996), *Selected Writings: 1938–1940,* Edited by Marcus Paul Bullock, Michael William Jennings, Massachusetts: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2002), *Selected Writings, vol. 3,* Cambridge and London: Harvard University Press.
- Benjamin, Walter (2005), On Some Motifs in Baudelaire, in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory,* Edited by Neil Leach, London & New York: Routledge.
- Blackman, Lisa (2008), *The Body: The Key Concepts,* Oxford & New York: Berg Publication.
- Brennan, Teresa (2004), *The Transmission of Affect,* Ithaca & London: Cornell University Press.
- Brighenti, Andrea Mubi (2010), Tarde, Canetti, and Deleuze on crowds and packs, *Journal of Classical Sociology,* 10(4), PP. 291–314.
- Brill, Lesley (2006), *Crowds, Power, and Transformation in Cinema,* Detroit: Wayne State University Press.
- Buck–Morss, Susan (1996), The cinema screen as prosthesis of perception: A historical account. *The Senses Still: Perception and Memory as Material Culture in Modernity,* Edited by C. Nadia Seremetakis, University of Chicago Press, PP. 45–62.
- Canetti, Elias (1999), *The Memoirs of Elias Canetti: The Tongue Set Free, The Torch in My Ear, The Play of the Eyes*, New York: Farrar, Straus and Giroux.

- Cohen, Margaret (1995), *Profane Illumination: Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution,* Los Angeles: University of California Press.
- Crary, Jonathan (1988), *Modernizing Vision, in Vision and Visuality (Discussions in Contemporary Culture),* Edited by Hal Foster, Seattle: Bay Press.
- Crary, Jonathan (1990), *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century,* Cambridge, Mass: MIT Press.
- Crary, Jonathan (1995), Unbinding Vision: Manet and the Attentive Observer in the Late Nineteenth Century, In *Cinema and the Invention of Modern Life,* Edited by Leo Charney, Vanessa R. Schwartz, Los Angeles: University of California Press.
- De Certeau, Michel (2011), *The Practice of Everyday Life,* Volume 1, Translated by Steven F. Rendall, Los Angeles: University of California Press.
- DeFazio, Kimberly (2011), *The City of the Senses: Urban Culture and Urban Space,* New York: Palgrave Macmillan.
- Doane, Mary Ann (2002), Technology's Body: Cinematic Vision in Modernity. In *A Feminist Reader in Early Cinem*a, Edited by Jennifer M. Bean, Diane Negra, Durham & Londen: Duke University Press.
- Egginton, William (2006), Intimacy and anonymity, or how the audience became a crowd, In *Crowds,* Edited by Jeffrey Thompson Schnapp, Matthew Tiew, Stanford: Stanford University Press.
- Grøtta, Marit (2015), *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and 19th-Century Media,* New York: Bloomsbury Academic
- Gunning, Tom (1997), From the kaleidoscope to the x-ray: Urban spectatorship, Poe, Benjamin, and Traffic in Souls (1913), *Wide Angle,* 19(4), PP. 25-61.
- Hansen, Miriam (1991), *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film,* Cambridge: Harvard University Press.
- Harvey, David (2004), *Paris, Capital of Modernity,* London & New York: Routledge.
- Kasson, John F. (1991), *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century Urban America,* New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Kracauer, Siegfried (1997), *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality,* Princeton: Princeton University Press.
- Lant, Antonia (2005), *The Film Crowd, in Moving Pictures: American Art and Early Film, 1880-1910,* Edited by Nancy Mowll Mathews, Charles Musser, Marta Braun, Vermont: Hudson Hills.
- Marsh, Clive (2004) *Cinema and Sentiment: Film's Challenge to Theology,* Milton Keynes: Paternoster Press.
- Poe, Edgar Allan (2000), *Thirty-two Stories,* Cambridge: Hackett Publishing.
- Poggi, Christine (2000), Mass, pack, and mob: art in the age of the crowd, In Crowds, Edited by Jeffrey Thompson Schnapp, Matthew Tiew, Stanford: Stanford University Press
- Poggi, Christine (2002), Folla/Follia: Futurism and the Crowd, *Critical Inquiry,* Vol. 28, No. 3 (Spring), PP. 709-748.
- Romains, Jules (1993), The Crowd at the Cinematograph, in *French Film Theory and Criticism: 1907-1929,* Edited by Richard Abel, Princeton: Princeton University Press.

- Schiermer, Bjørn (2016), The Veil of the Masses: Collectivity and Experience in Walter Benjamin. *Constellations,* 23(4), PP. 494–506.
- Schnapp, Jeffrey T. (2006), Introduction: a book of crowds, In *Crowds,* Edited by Jeffrey Thompson Schnapp, Matthew Tiew, Stanford: Stanford University Press.
- Schwartz, Vanessa R. (1999), *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin–de–Secle Paris,* Los Angeles: University of California Press.
- Shapiro, Meyer (1997), *Impressionism: Reflections and Perceptions,* New York: George Braziller.
- Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body,* Minneapolis: The University of Minnesota.
- Singer, Ben (2001), *Melodrama and Modernity,* New York: Columbia University Press.
- Slatman, Jenny (2009), Transparent bodies: Revealing the myth of interiority. In *The body within: Art, medicine and visualization,* PP. 107–122.
- Welge, Jobst (2006), Far from the crowd: individuation, solitude, and 'society' in the western imagination, In *Crowds,* Edited by Jeffrey Thompson Schnapp, Matthew Tiew, Stanford: Stanford University Press.
- Whitford, Frank (1985), *The City in Painting, In Unreal City: Urban Experience in Modern European Literature and Art,* Edited by Edward Timms, David Kelley, Manchester: Manchester University Press
- Wolfgang Schivelbusch (1995), *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century,* University of California Press.

Received: 2018/10/05
Accepted: 2018/12/27

From the Bird's eye view to the Mole's sensory perception: the process of expansion of subjective territories in the spectatorship experience

Shahab Esfandiary, Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.
Alireza Sayyad, Assistant Professor, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The psychoanalytic film theory, influenced by Cartesian paradigm, emphasizing on the fixed distance between the observer and the cinematic space, describes the experience of cinematic spectatorship as an essentially Scopophilic act of a secluded, interiorized and immobile subject. Even though in the psychoanalytic theory, the "dark room" has been used as the main paradigm for defining cinematic spectatorship, genealogically it is possible to consider the emergence of cinema in relationship with the emergence of modern urban environments at the end of the nineteenth century, and to attribute it to the changes that have arisen within the visual and spatial culture of this period. Modern urban life has created a new kind of perceptual experience: the experience of being within the urban mass. by rereading of concepts of the thinkers such as Gustave Le Bon, Charles Baudelaire and Walter Benjamin about the perceptual characteristics of "urban mass" and "the man of the crowd" and The experience of participation in the crowd, the present research attempts to employ these discussions in order to analyze the experience of cinematic spectatorship. These thinkers believe that the mass have a unifying power that single members could not escape from its magnetic attraction. The paper seeks to make it clear that the cinematic experience, in contrast to the experience of isolation and separation in psychoanalytic theory, essentially is a collective and communal experience, and the cinema audience can be regarded as a collective mass that percepts and feels as a mass body. The paper suggests that the difference between this kind of collective perception with the individual watching experience can be the subject of a variety of studies in the field of "audience studies" and "reception studies" that has so far been less relevant in Iran. In this model observer is not a distanced contemplating subject anymore. His sensing is not a personal matter, but it is a collective and mass experience. In this condition, observer in the form of a collective attraction could form a sensory affinity with the cinematic mass atmosphere, and thus associate with it, and experience the sense of co–ordination and synchronization. In a cinematic mass experience, we are faced with a kind of experiencing emotional contagion. In this exchange of influences and feelings, the concept of "self" as an enclosed entity, with distinct borders distinct from others, is meaningless. While Cartesian's view on subjectivity emphasizes "interiority" and "secludeness", it emphasizes the cinematic subjectivity in terms of connecting and communicating with the crowd. Here, what is important is the flow of energy that energizes the members of the masses and creates an experience of "muscular connection" (like the experience of a military parade). In the cinematic spectatorship experience, a sense of completeness, a strange sense of development and expansion of "self" in the bond and contact with another (s), envelopes the spectator. The devastating force of collective energy does not allow a space for subjectivity within its own self; it eliminates the boundaries between subject / object, self / other (s), and this interpenetration Leads to extends to subjective realms.

Keywords: Cinematic Spectatorship, Walter Benjamin, Flaneur, collective mass, the man of the crowd.