

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۸/۱۹

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۵

تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۱/۰۴/۳۱

بهداد بهرامی<sup>۱</sup>، رامتین شهبازی<sup>۲</sup>

## مطالعه‌ی پرسه‌زنی والتر بنیامین در فیلم‌های بلند داستانی ایرانی از ابتدای دهه هفتاد تا نیمه دهه نود خورشیدی، مطالعه موردی: فیلم «شب‌های روشن»<sup>۳</sup>

### چکیده

پرسه‌زنی از قرن نوزدهم، با نوشته‌های شارل بودلر و در قرن بیستم با آثار والتر بنیامین، در متن گفتمان‌های انتقادی حضور داشته است. خوانش‌های جدید پرسه‌زن، دوباره آن را در نوشتارهای آکادمیک مطرح کرده که با موضوعات جدید ترکیب شده است. این پژوهش بحث خود را از توصیفات بودلر از پرسه‌زن آغاز می‌کند و با بازخوانی پرسه‌زنی در نوشته‌های بنیامین، نحوه‌ی حضور پرسه‌زن در آثار سینمایی ایران، از آغاز دهه‌ی هفتاد تا اواسط دهه‌ی نود خورشیدی تبیین می‌شود. فیلم‌های انتخابی تحقیق، میان منتقدان با اصطلاحاتی چون فیلم شهری، خیابانی و اجتماعی شناخته می‌شوند. در بررسی آن‌ها، تجسم پرسه‌زن، در شخصیت‌های فیلم جست‌وجو می‌شود که می‌توان دید آن‌چه در ادبیات نقد سینمای ایران به‌عنوان پرسه‌زن شناخته می‌شود، تفاوت‌های بنیادین با آن پرسه‌زن بنیامین دارد. تفاوت‌هایی که در نگاهی کلی، ریشه در مدرنیته‌ی ایرانی دارد. این تفاوت ایجاب می‌کند تا تعریفی جدید برای پرسه‌زن سینمایی ارایه شود تا آن را از فلانور بنیامین جدا کند. تعریف بر مبنای اشتراکات و موتیف‌هایی است که در فیلم‌های مورد بحث، حاضرند. تلاشی است تا نشان دهد اصطلاحات بنیامینی پرسه‌زن و پرسه‌زنی، جز در مواردی استثنایی، چندان در سینمای ایران حاضر نیستند. این پژوهش در پایان، پرسه‌زنی در فیلم «شب‌های روشن» را به‌عنوان نمونه‌ی موردی خود بررسی می‌کند.

**واژگان کلیدی:** پرسه‌زنی، والتر بنیامین، مدرنیته، فیلم شهری، شب‌های روشن.

<sup>۱</sup> کارشناسی ارشد سینما، دانشکده هنر، دانشگاه سوره، تهران، ایران.

E-mail: : behbah@yahoo.com

<sup>۲</sup> دانشجوی دکتری تخصصی فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز، تهران، ایران.

E-mail: ramtin.shahbazi@soore.ac.ir

<sup>۳</sup> این مقاله از پایان‌نامه نویسنده اول با عنوان «بررسی پرسه‌زنی در فیلم‌های ایرانی از ابتدای دهه ۷۰ خورشیدی تا نیمه دهه ۹۰ بر مبنای آرای والتر بنیامین» به راهنمایی نویسنده دوم استخراج شده و در شهریور سال ۱۳۹۸ در دانشکده هنر، دانشگاه سوره، با درجه خوب دفاع شده است.

## مقدمه

رابطه‌ی شهر، مدرنیته و سینما در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم و تغییرات اساسی در مفاهیم زمان، مکان و فضا در شهر مدرن منشأ ایده‌های «غریبه»<sup>۱</sup> زیمل و «پرسه‌زن»<sup>۲</sup> بودلر و در ادامه، بنیامین می‌شود. والتر بنیامین، فیلسوف قرن بیستمی، در بازخوانی اندیشه‌ها و نظرات شارل بودلر<sup>۳</sup>، مفهوم پرسه‌زنی را دوباره مطرح و در قلب آثارش جای می‌دهد. در سینمای ایران نیز شهر، پیاده‌روی و گشت‌زنی شخصیت‌ها در شهر بسیار دیده می‌شود اما ماهیت این اعمال و پرسه‌زنی بودن یا نبودن آن‌ها محل بحث و مناقشه است. سؤالاتی که پیش‌روی این پژوهش قرار می‌گیرد این است که پرسه‌زنی در فیلم‌های داستانی ایرانی بعد از انقلاب چگونه و تا چه حدی از تأثیر، به تصویر درآمده است، دلایل گردش شخصیت‌ها چیست و آن‌چه در سینمای ایران پرسه‌زنی خوانده می‌شود، با تعاریف والتر بنیامین از پرسه‌زنی چه تفاوت‌هایی دارد. نظر به حجم کم مطالعات پیرامون پرسه و پرسه‌زنی در علوم اجتماعی و غیرآکادمیک بودن تعاریف سینمای شهری و خیابانی می‌توان در نظر گرفت که قهرمان / ضدقهرمان فیلم ایرانی با تعاریف مطرح شده توسط والتر بنیامین از پرسه‌زن هم‌خوانی ندارد و همچنان بین سنت و مدرنیته سردرگم است. پرسه‌زنان سینمای ایران با ولگردهایی که بنیامین تلاش می‌کرد تا فلانوراً<sup>۴</sup> را از آن‌ها جدا کند یکی شده است و پرسه‌زنی به‌طور کلی عملی روشنفکرانه به تصویر درنیامده است. در ادامه، این پژوهش قصد دارد تا نمونه‌ی موردی این پژوهش یعنی فیلم «شب‌های روشن» را به‌طور خاص بررسی کند و نشان دهد که آیا پرسه‌زنی بنیامینی در آن وجود دارد یا خیر.

## روش تحقیق

واحد تحلیل در این پژوهش فیلم‌های سینمایی ایرانی هستند که از طریق نمونه‌گیری هدفمند انتخاب شده‌اند؛ از آن‌جا که تحقیق از لحاظ زمانی مقطعی است، داده‌های تحقیق تنها از بین فیلم‌های ساخته‌شده بین سال‌های ۱۳۷۰ تا ۱۳۹۵، شامل چهل و شش فیلم که به‌نوعی به سینمای شهری و خیابانی مرتبط بوده‌اند، انتخاب شده‌اند. در نهایت این تحقیق توصیفی - تحلیلی به شکل کتابخانه‌ای، با روش تحلیل تفسیری محتوا، داده‌های خود را بررسی و به پرسش‌های اولیه خود پاسخ می‌دهد.

## پیشینه تحقیق

مقالات زیر، نمونه‌هایی متناسب و گویا از میان معدود پژوهش‌های پیرامون پرسه‌زنی و حضورش در سینما هستند که جایگاه و وضعیت این مبحث را نشان می‌دهند.

- قهرمانی، محمدباقر؛ پیراوی ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۵)، «بازتجسد «پرسه‌زن» شهر مدرن در پیکر تماشاگر فیلم»، نشریه هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی، دوره ۲۱، شماره (۱)، ۱۷-۲۸.

این پژوهش اظهار می‌کند که پرسه‌زن، به‌عنوان تماشاگری سرگردان که در میان شهر می‌گذرد، در پیکر تماشاگر فیلم دوباره حلول می‌کند و پرسه‌زنی خیالی می‌شود. در این جا از آرای بنیامین کمک گرفته شده است تا مفهوم پرسه‌زن در شهر مدرن توضیح داده شود؛ همچنین از پرسه‌زنی سواره در خودرو و تشابهی که تجربه‌ی دیدن شهر از اتومبیل با تماشاگری فیلم دارد صحبت می‌شود چراکه خاطرات ناشی از فیلم‌های پیشین، خود این حس را تقویت می‌کند.

- کاظمی، عباس؛ رضایی، محمد (۱۳۸۷)، «دیالکتیک تمایز و تمایز زدایی: پرسه‌زنی و زندگی

گروه‌های فرودست شهری در مراکز خرید تهران»، فصلنامه تحقیقات فرهنگی، سال اول، شماره (۱)، ۲۴-۱.

این مقاله در ادامه‌ی پایان‌نامه‌ی کاظمی و مقاله‌ی مستخرج از آن<sup>۵</sup> نگاشته شده که شباهت بسیاری با کتاب پرسه‌زنی و زندگی روزمره/ ایرانی (۱۳۸۸) هم دارد. نویسندگان مفاهیمی کلی از زندگی روزمره، مصرف، مراکز خرید و پرسه‌زنی ارائه کرده و در ادامه به بررسی انواع پرسه‌زنان مراکز خرید و یا به‌عبارتی به مصرف‌کنندگان مراکز خرید می‌پردازند. در نوشته‌های کاظمی، پرسه‌زنی شکلی از مصرف در نظر گرفته شده است: پرسه‌زنی، مصرف مراکز خرید و ازسوی دیگر تولید فضا است. پرسه‌زن به تسخیر مراکز خرید می‌پردازد و نه خرید در آن.

- ذکایی، محمد سعید؛ امیدی، مهدی (۱۳۹۶)، «مدرنیته، شهر و مصرف (بررسی پدیدار مصرف در زیست جهان شهروندان تهرانی)»، فصلنامه جامعه پژوهی فرهنگی، سال هشتم، شماره (۲)، ۱۹-۴۴. نویسندگان با تشریح نظریات گوناگون پیرامون شهر مدرن و مدرنیته از جمله زیمل و گیدنز<sup>۶</sup> تلاش می‌کنند تا جایگاه مصرف را در شهر مدرن تعیین کنند. در این راه شش محور تعیین می‌کنند و از طریق مصاحبه به‌عنوان داده‌های ثانویه، دست به تحلیل مصرف شهروندان تهرانی می‌زنند. در این میان محوری به نام «پرکتیس‌های مصرف» وجود دارد که آن را در ارتباط نزدیک با مصرف تظاهری قرار داده‌اند. پرسه‌زنی در مراکز خرید یا نزدیکی آن یکی از این نمودها است که با مصرف نشانه‌ای و نمایشی نزدیکی دارد، یعنی مصرفی که فقط ضرورت و نیاز را برطرف نمی‌کند و حامل پیام‌های ضمنی است.

## ۱- پرسه‌زنی

مفهوم فلانور نخستین بار در نوشته‌های بودلر بود که ابعادی فراتر از تپیی شهری همچون دَندی<sup>۷</sup> پیدا کرد. در قرن بعدی، بنیامین در آثار خود به این مفهوم بازگشت؛ او فلانور را نقطه‌ی آغازی برای اکتشاف اثرات زندگی مدرن شهری بر روان آدمی قرار داد. آن فریدبرگ<sup>۸</sup> بر اهمیت کارهای بودلر در آثار بنیامین تأکید می‌گذارد و می‌گوید: «مجموعه‌ی اشعار بودلر، بنیاد آثار وسیع بنیامین پیرامون مدرنیته، مطالعه‌ای ناتمام از آرکیدهای<sup>۹</sup> پارسی است؛ در نظر بنیامین، این اشعار، نگاه خیره‌ی سیاری که فلانور بر پاریس می‌افکنند را ثبت می‌کنند» (Friedberg, 1991: 420). از آن‌جاکه پرسه‌زن شخصی است که تنها از طریق فعالیت‌های پرسه‌زنی شناخته می‌شود، نوعی راز، ذاتی هویت او است. بودلر از «آن نفوس مستقل، آتشین و بی‌طرف که تن به تعاریف زبانی نمی‌دهند» یاد می‌کند (Baudelaire, 1972: 400). در این‌جا، یک‌بار برای همیشه، مشخص می‌شود که تعاریف پرسه‌زن، در بهترین حالت، مشکل و در بدترین حالت، متناقض هستند. پرسه‌زن به شکل مستقل نمی‌تواند چیزی بیش از یک حشو توصیف شود (پرسه‌زن فردی است که در پرسه‌زنی زیاده‌روی می‌کند و پرسه‌زنی فعالیت پرسه‌زن است).

## ۱-۱- پرسه‌زن و شاعر بودلر

بودلر برای توصیف پرسه‌زنی، نگاهی شاعرانه (دید شاعر) از مکان‌ها و فضاها و عمومی پاریس را فرامی‌خواند. شاعر، فردی (مردی) است که فضاها و شهری برایش چشم‌اندازهای هنر و وجود هستند و جهان خصوصی زندگی خانگی، ملالت‌آور است (Tester, 1994: 1-3). شاعر توانایی خاص و تعیین‌کننده‌ای در اختیار دارد؛ او می‌تواند «از خانه دور باشد ولی احساس بودن در خانه را داشته باشد، در مرکز جهان باشد اما از دیده‌ی جهان پنهان باشد» (Baudelaire, 1972: 400). بودلر، به‌جای اینکه مردی در جمعیت باشد، مردِ جمعیت است. بودلر با ترفیع پرسه‌زن از یک ولگرد تنبل یا دَندی بی‌تفاوت، او

را از یک شخصیت غیرمهم، به کسی تبدیل می‌کند که در تقاطع سه نیرویی که مدرنیته قرن نوزدهمی را شکل می‌دهد، ایستاده است: ۱- رشد شهرهای صنعتی بزرگ؛ ۲- از هم پاشیدن قراردادهای اجتماعی سنتی که هویت اجتماعی را مهار می‌کند؛ ۳- کالایی شدن فزاینده‌ی زندگی روزمره. پرسه‌زن به‌عنوان گونه‌ای ایدئال، موفق می‌شود به تغییرات ناهمگنی که متروپولیس قرن نوزدهمی را تعریف می‌کند، فرم و معنا ببخشد و هویت خود را در تعامل با نیروهای اجتماعی که آن‌ها را اعمال می‌کنند، تعریف کند. با این حال، به همان میزان، تجربه‌ی پرسه‌زن، تزلزل روابط اجتماعی که مدرنیته را تعریف می‌کنند را نشان می‌دهد. آنچه منجر به افول پرسه‌زنی شد، تغییرات در ساختار پاریس بود: ساخت بلوارهای عظیم پاریس، افول آرکیدها و اوج‌گیری مراکز خرید<sup>۱۱</sup>، پرسه‌زن را از محیط طبیعی‌اش محروم کرد. ساخت‌وساز بلوارهای پاریس باعث افزایش عظیم حجم و سرعت رفت‌وآمدهای غیرپیاده‌ی شهر شد؛ همین گشت‌زنی در خیابان‌ها را بیش‌ازپیش پرمخاطره کرد (Latham, 2009: 189-192).

### ۱-۲- بنیامین و پرسه‌زنی

به دلیل ترافیک سنگین محرک‌های جامعه‌ی صنعتی مدرن، آگاهی عملی مشابه «برده» می‌کند تا شمار تأثیراتی را که وارد تجربه واقعی<sup>۱۱</sup> می‌شود، محدود کند و آن‌ها را به تجربه‌ی آنی<sup>۱۲</sup> محول کند (Benjamin, 1969: 163). جمعیت پاریس در نتیجه‌ی کارهای هوسمان روه‌افزایش گذاشت؛ به این ترتیب محله‌های پاریس فیزیوگنومی نمونه‌وار خود را از دست دادند و پاریسی‌ها با شهرشان بیگانه شدند؛ آن‌ها دیگر احساس نمی‌کردند که پاریس خانه‌ی آن‌هاست و کم‌کم از خصلت غیرانسانی شهر بزرگ آگاه می‌شدند (Benjamin, 2002: 12). بنیامین معتقد بود که خردمندی کاپیتالیسم و به‌خصوص کالایی شدن و چرخش کالاهای، معنای وجود در شهرها را تعیین می‌کند و بنابراین هیچ فضایی از رازآلودگی برای پرسه‌زن باقی نمانده است تا به مشاهده‌ی آن بپردازد. بنیامین ادعا می‌کند که تهی بودن فرم و شکل کالا و البته پوچی افراد خودخواه درون کاپیتالیسم، توسط پرسه‌زن بازتاب می‌یابد. پرسه‌زنی تلاشی ناامیدانه برای پر کردن این خلأ است، گرچه در واقع تسلیم شدن به آن است. بنیامین می‌گوید: «پرسه‌زن، با پر کردن خلأ درونی‌اش توسط انزوایی خیالی در میان غریبه‌ها، از این تنهایی سنگ‌دلانه رها می‌شود» (Benjamin, 1983: 58). به‌راستی «پرسه‌زن، شخصی است که در جمعیت رها شده است؛ در این حالت، او وضعیت کالا را به اشتراک می‌گذارد؛ سرمستی که شاعر خود را به آن تسلیم می‌کند، سرمستی ناشی از کالاهای پیرامون اوست که موج مصرف‌کنندگان را شکل می‌دهد» (Benjamin, 1983: 58). برای بنیامین، «پرسه‌زن، انسانی کردن و متمدن‌سازی اعتقادات بد کالاهاست؛ پرسه‌زن چیزی بیشتر از کسی که به دنبال رازآلودگی در امور پیش‌یافتاده است، می‌شود» (Tester, 1994: 14). پرسه‌زن شهرنشینی را نمایان می‌کند که با گمنامی و سردرگمی در شهر تاحدی کنار آمده است و بین آن‌ها احساس می‌کند در خانه است. بدین لحاظ پرسه‌زن بنیامین از سه نظر حایز اهمیت است: اول این که پرسه‌زن (که تقریباً همیشه در هیبت مردانه است)، متضمن شیوه‌ای نمونه از تجربه و درک انرژی و سردرگمی فضاهای کالایی‌شده‌ی متروپولیس مدرن است، دوم این که پرسه‌زن نمایان‌گر شیوه‌ی خاصی از ادراک منتقدانه و هنرمندانه است که فراسوی طبیعت ناپایدار زندگی شهری می‌رود و با این حال جوهره‌اش را در خود ثبت می‌کند؛ سوم اینکه پرسه‌زن ممکن بودن فردگرایی<sup>۱۳</sup> در شهر کاپیتالیست را نمایان می‌کند و همچنین حدود این فردگرایی و خودآرایی<sup>۱۴</sup> را نشان می‌دهد (Latham, 2009: 189).

در نوشته‌های بنیامین، به تأثیر از بودلر، پرسه‌زن پیوسته به‌عنوان فردی بومی آرکیدهای پاریس تصویر شده است: پرسه‌زن بومی پاریس است اما چون فضاهای پرسه‌زنی از خارجی‌ها، غریبه‌ها و کالاهایی از

سرزمین‌های دوردست پر شده است، در خانه نیست. پاریس دیگر موطن پرسه‌زن نیست گرچه در آن متولد شده است (Benjamin, 1989: 360)؛ پرسه‌زن همچون شخصی بومی شده که در تبعید است: پرسه‌زن بنیامین، وارونه‌ای از غریبه‌ی زیمل است. برای زیمل، تیپ ایدئال غریبه، تجسم مشکل ناراحتی افراد در ارتباط دست‌اول با کسانی است که خارجی محسوب شده یا فرهنگی متفاوت دارند. غریبه کسی است که به‌عنوان خودی مستقر می‌شود اما به‌هرحال، به‌دلیل تفاوت‌هایش، وضعیت غیرخودی بودن را حفظ می‌کند. غریبه، بیگانه‌ای است که شبیه بومی می‌شود اما پرسه‌زن، وارونه این حالت است، فردی بومی است که شبیه بیگانه می‌شود. در شهر بیگانه شده، پرسه‌زن در خیابان‌ها می‌چرخد و خود را به آرایش شهری عادت می‌دهد. هم‌زمان با اکتشاف در مکان‌های محلی، گردش‌های پرسه‌زن، اکتشافی استعاری و غلبه بر فرامحلی<sup>۱۵</sup> و فراروزمره (غیرعادی)<sup>۱۶</sup> به بهانه‌ی وارد کردن آن‌ها در حوزه‌ی زندگی روزمره است.

می‌توان گفت که گرچه پرسه‌زن بومی محل خود تصویر می‌شود اما در واقع فردی است در تلاش برای کسب دوباره و حفظ سلطه‌ی خود بر محیط‌زیستش. پرسه‌زن تلاش می‌کند تا در هجوم اطلاعات حسی غوطه‌ور شود و از تنوع محرک‌های محیط شهری لذت ببرد. بودلر این حس از خودبیگانگی را به‌نحوی شاعرانه به‌عنوان «ملال»<sup>۱۷</sup> ثبت می‌کند. برخورد بی‌میل<sup>۱۸</sup> غریبه زیمل، اختلالی در اثرات زمان و فضا است و پرسه‌زن عکس آن است. آرکیدهای پاریس، برای پرسه‌زن و بنیامین همچون دیده‌بانی هستند تا به هرمنوتیکی ژرف از خیابان‌ها مشغول شوند. پرسه‌زنی نوعی معنادهی روان‌پیشانه به فضا و زمان است (Shields, 1994: 72 & 73). این حرکت پرسه‌زن از معنادهی (بودلر) به مصرف تصادفی نیست. معنادهی فضای شهری از طریق مصرف آن اتفاق می‌افتد. در نوشته‌های بنیامین، از محیط شهری آشنایی‌زدایی شده و بیگانه ترسیم شده است و سپس به‌عنوان منظره‌ای غریب مصرف شده است. می‌توان تصور کرد که پرسه‌زن، زادبوم خود را به‌ندرت می‌شناسد. پیوندهای متکی بر روابط اجتماعی مردم‌محور که مدت‌ها پیش شکل گرفته‌اند، جای خود را به برهم‌کنش‌های کوتاه‌متکی بر بازار رقابتی دادند (Shields, 1994: 74).

به‌جای به‌چالش کشیدن گمنامی و بی‌هنجاری توده‌ی شهری، پرسه‌زن بر منطق پشت آن صحنه می‌گذارد. این امید وجود دارد که با بزرگ‌نمایی فرایند تعامل اجتماعی، پرسه‌زن به‌ظاهر بی‌اهمیت بتواند از ساختار آرکیدهای شلوغ که هم‌اکنون آشکار شده است، بگذرد و به آگاهی والا از پایتخت، سلطه و زندگی روزمره برسد؛ نتیجه‌ی نهایی آن جست‌وجوی ایدئالیسم ادبی است. پرسه‌زنی، معاشرت<sup>۱۹</sup> افراد<sup>۲۰</sup> است؛ شکلی از تعاملات جدا است که افراد در توده‌ای از قدم‌زنان تصادفی گردهم می‌آیند. باوجود نزدیکی به‌هم، فواصل اجتماعی خود را نگه می‌دارند و بیگانگی مجزایی را حفظ می‌کنند: این عملی غیراخلاقی است چراکه دیگری را به وسیله‌ای<sup>۲۱</sup> کاهش می‌دهد. همان‌طور که بنیامین به‌خوبی متوجه می‌شود، پرسه‌زن تجسم بیگانگی است، آن‌هم از سه وجه: درون خودش، بین خود و جهان، بین خودش و دیگران. شکست پرسه‌زنی در این است که بیگانه شدن پرسه‌زن را حل نمی‌کند. پرسه‌زنی شامل به‌کار بستن رابطه‌ای بیگانه با محیط است و بیگانگی با دیگران را ظالمانه دایمی می‌کند. پرسه‌زن نه فقط خودش را باز نمی‌یابد بلکه حتی در فرایند مشارکت در جمعیت، رابطه‌اش با محیط پیرامونش را از دست می‌دهد زیرا احساس «آن‌جا بودن»<sup>۲۲</sup> از او دریغ شده است. او هم حاضر است و هم غایب. هاله‌های نزدیک و نشان‌های دوردست را می‌جوید. ناراحتی او، همچون غریبه‌ی زیمل، از مشکلات زمانی و فضایی حضور و غیاب است. پرسه‌زنی، تجسم نوعی جنون زمان - فضا است؛ پس موضوع مرتبط، معین کردن حضور حقیقی است (Shields, 1994: 75-77).

تغییر مفهوم پرسه‌زنی از بودلر تا بنیامین را می‌توان با صحبت از تقسیم پرسه‌زنی به دو شکل عامه<sup>۲۲</sup> و آوانگارد که بودلر او را «نقاش زندگی مدرن»<sup>۲۳</sup> نامیده بود، بهتر درک کرد. مری گلاک یکی از صاحب‌نظرانی است که اعتقاد به جدایی پرسه‌زن هنرمند و پرسه‌زن عامه دارد. او می‌گوید که در پشت

برداشت‌های بی‌شمار معاصر از پرسه‌زن، سایه‌ای از هنرمند آوانگارد و ادیبی که با قهرمانان خیالی بالزاک<sup>۲۴</sup> و بودلر مرتبط است، وجود دارد. پرسه‌زن عامه، که در اصل به دهه‌ی ۱۸۴۰ تعلق دارد، بسیار به پرسه‌زن بنیامین نزدیک است. واضح‌ترین تجسم پرسه‌زن آوانگارد در نوشته‌های مهم بودلر در دهه‌های ۱۸۵۰ و ۱۸۶۰ است که دیدگاه زیبایی‌شناسانه‌ی هنرمندان و شاعران خلاق را بیان می‌کند (Gluck, 2003: 53 & 54). آنچه در این تقسیم‌بندی مهم است تفاوت‌هایی زیباشناختی میان این دو قسم است. به عبارت دیگر پرسه‌زن آوانگارد، برخلاف پرسه‌زن بنیامین نمی‌توانست ادعا کند که تمامیت ارزش‌های فرهنگی و اجتماعی مدرنیته‌ی شهری در حال پدیداری را در خود مجسم می‌کند. بودلر نمی‌توانست تصور کند که معنای غایی مدرنیته از ظهور فیزیکی زندگی روزمره یا وجود شهری قابل استخراج باشد و ارتباط کنستانتین گای، نقاش زندگی مدرن، با تعاریف قالبی پرسه‌زن، او را به بدل زیباشناختی پرسه‌زن عامه تبدیل می‌کند.

## ۲- پرسه‌زنی در فیلم و سینما

پیش از صحبت از پرسه‌زنی در فیلم‌های ایرانی، باید دید پرسه‌زنی در فیلم و سینما چگونه است. به عبارت دیگر وقتی از پرسه‌زن در فیلم صحبت می‌شود از چه کسی صحبت می‌شود. پرسه‌زن سه نوع تجسم در سینما دارد: اول شخصیت‌های فیلم در جایگاه پرسه‌زن است که رویکرد موردنظر این پژوهش است. این بدان معناست که باید دید که شخصیت‌های فیلم در شهر مدرن چه وضعیتی دارند، چه رفتارهایی دارند و آیا این حالات و فعالیت‌ها با تعاریف پرسه‌زنی (در این جا تعریف والتر بنیامین) اشتراکاتی دارد یا خیر. دوم بیننده‌ی فیلم در جایگاه پرسه‌زن که به بحث‌های روانکاوانه، ایدئولوژی و دوخت در شباهت تماشاگری فیلم و پرسه‌زنی اشاره دارد و سوم فیلم‌ساز در جایگاه پرسه‌زن است که به این جمله از سوزان باک مورس اشاره می‌کند که قابلیت پرسه‌زن در خواندن شهر به‌مثابه‌ی متن از دیگر قابلیت او، نوشتن متون درباره‌ی شهر، جدا نیست (Buck-Morss, 1986: 111 & 112).

## ۳- ردپای پرسه‌زنی در سینمای ایران

این پژوهش با بررسی گردش‌های شخصیت‌های انتخابی در شهر و محیط شهری به دنبال تبیین این مسأله است که آیا پرسه‌زنی بنیامینی در سینمای ایران حاضر هست یا خیر. لیست کنونی، شامل بر چهل و شش فیلم، نوزده فیلم از دهه‌ی هفتاد، پانزده فیلم از دهه‌ی هشتاد و دوازده فیلم از دهه‌ی نود خورشیدی فیلم‌هایی هستند که به اصطلاح اجتماعی، شهری و خیابانی نامیده می‌شوند. جدول زیر پراکندگی فیلم‌ها از لحاظ زمان ساخت را نشان می‌دهد.

جدول ۱- پراکندگی زمانی فیلم‌های موردبررسی: معرفی: (نگارنده)

بازه‌ی زمانی	فیلم‌های انتخابی در بازه زمانی	تعداد فیلم‌های انتخابی
۱۳۷۰ - ۱۳۷۴	ردپای گرگ (۱۳۷۰)، آبادانی‌ها (۱۳۷۱)، چکمه (۱۳۷۱)، بادکنک سفید (۱۳۷۳)، شاخ گاو (۱۳۷۴)	۵
۱۳۷۵ - ۱۳۷۹	سلطان (۱۳۷۵)، کبسه برنج (۱۳۷۵)، اینه (۱۳۷۶)، طعم گیلان (۱۳۷۶)، مرسدیس (۱۳۷۶)، دختری با کفش‌های کتانی (۱۳۷۷)، اعتراض (۱۳۷۸)، دایره (۱۳۷۸)، دست‌های آلوده (۱۳۷۸)، نسل سوخته (۱۳۷۸)، زیر پوست شهر (۱۳۷۹)، زیر نور ماه (۱۳۷۹)، سگ‌کشی (۱۳۷۹)، هفت پرده (۱۳۷۹)	۱۴
۱۳۸۰ - ۱۳۸۴	ده (۱۳۸۰)، نفس عمیق (۱۳۸۰)، شب‌های روشن (۱۳۸۱)، بوتیک (۱۳۸۲)، طلای سرخ (۱۳۸۲)، یک شب (۱۳۸۳)، شاعر زیاده‌ها (۱۳۸۴)	۷
۱۳۸۵ - ۱۳۸۹	تنها دو بار زندگی می‌کنیم (۱۳۸۶)، ریسمان‌باز (۱۳۸۶)، ترانه تنهایی تهران (۱۳۸۷)، کسی از گربه‌های ایرانی خبر نداره (۱۳۸۷)، فصل باران‌های موسمی (۱۳۸۸)، اسب حیوان نجیبی است (۱۳۸۹)، چیزهایی هست که نمی‌دانی (۱۳۸۹)، کوچه ملی (۱۳۸۹)	۸
۱۳۹۰ - ۱۳۹۵	پله آخر (۱۳۹۰)، تجربش ناتمام (۱۳۹۰)، روز روشن (۱۳۹۱)، خط ویژه (۱۳۹۲)، دربست آزادی (۱۳۹۲)، شب، بیرون (۱۳۹۲)، احتمال باران آسیدلی (۱۳۹۳)، تاکسی تهران (۱۳۹۳)، دربست (۱۳۹۳)، در دنیای تو ساعت چند است؟ (۱۳۹۳)، مالاریا (۱۳۹۴)، فراری (۱۳۹۵)	۱۲

با دقت در فیلم‌های انتخابی می‌توان دید که کلمات و عباراتی را می‌توان برای تشریح خلاصه‌ای از روند پیرنگ و داستان فیلم و سیر شخصیت‌های فیلم به کار برد که در تحلیل‌های بعدی کارساز خواهند بود. کلماتی همچون پرسه‌زنی (نه لزوماً به تعریف بنیامین)، جست‌وجو، فرار از شهر و مانند آن. ده فیلم مهم‌تر این تحقیق را به شکل زیر می‌توان تشریح کرد:

- «دختری با کفش‌های کتانی»: فرار از خانه، آوارگی و بی‌مکانی، زن در نقش پرسه‌زن.
  - «نفس عمیق»: فرار از خانه، خودتخریبی، مرگ شخصیت‌های اصلی، پرسه با خودرو، فرار از شهر.
  - «یک شب»: آوارگی در شهر، گردش بی‌هدف با خودرو، فلانری.
  - «شب، بیرون»: گردش با خودرو در شهر، جست‌وجو.
  - «دربست آزادی»: جست‌وجو، حضور در محلات و بافت‌های قدیمی شهر، خروج از شهر.
  - «فصل باران‌های موسمی»: فلانری، جست‌وجو، فرار، خانه‌ای بدون خانواده، حضور در معماری مدرن.
  - «ترانه تنهایی تهران»: شگفتی از مناطق بالای شهر، فلانری، جست‌وجو، گردش با خودرو، خیال‌پردازی نسبت به شهر و توده‌ی آن، فرار از شهر.
  - «ده»: رانندگی و همراهی با غریبه‌ها، گردش‌های بی‌هدف با خودرو، زنان فعال در مقابل روسپی‌ها.
  - «دربست»: برخورد با غریبه‌ها در تاکسی، تماشای شهر از بالا، گردش‌های بی‌هدف با خودرو، تک‌گویی و حدیث نفس.
  - «شب‌های روشن»: شاعر پرسه‌زن، گردش‌های بی‌هدف در شهر، جست‌وجو، پایبندی به اصول گذشته، زنان و روسپی‌ها.
- این عبارات که تا حد زیادی در ماهیت خود اشتراکات فراوانی دارند، نشان می‌دهد که در عین فراوانی فیلم‌های ایرانی مرتبط با شهر، هم‌پوشانی زیادی داشته و به مسایلی نزدیک به هم پرداخته یا شگردهای روایی مشابهی استفاده می‌کنند.

#### ۴- پرسه‌زن سینمایی ایران

پرسه‌زنی و پرسه‌زن مفاهیمی هستند که گرچه بارها در نقدها و نوشته‌های سینمایی فارسی حاضر می‌شوند اما با تعاریفی که بنیامین و بودلر ارائه داده‌اند، تفاوت‌های بسیاری دارند و نشان از تعبیر و تغییر معنای کلمه، به دلخواه نویسندگان دارد. این موضوع در همراهی با تفاوت‌های بسیار زیاد شخصیت‌های سینمایی

که همان نویسندگان مذکور پرسه زن می نامند، با تصویر ایدئال پرسه زن نزد بنیامین، نشان می دهد که جز در مواردی استثنایی نمی توان اصطلاح فلانور را خطایی مناسب برای این شخصیت ها در نظر گرفت و باید تعریفی جدید از پرسه زن ارائه کرد.

اشتراکات بین فیلم های مورد بررسی تنها در روندهای روایی نیست و شامل میزانشن و شخصیت پردازی هم می شود؛ موتیف ها و یا به عبارت بهتر شگردهای روایی و شیوه هایی در میزانشن فیلم مشاهده می شود که شخصیت ها را به گردش در شهر وادار می کند و در این فیلم ها مشترک هستند. موتیف ها لزوماً به خصلت های شمایل و شخصیت خیابان گرد سینمای ایران مرتبط نیست و در پیرنگ، داستان و میزانشن خود را نشان می دهد این موتیف ها چندان مکرر و یکدست نیستند تا بتوان صحبت آژانری خاص کرد که این فیلم ها به آن تعلق داشته باشند، بلکه بیشتر مفاهیمی هستند که در فیلم حضور دارند. این موتیف ها، به ترتیب فراوانی در جدول زیر آورده شده اند:

جدول ۲- موتیف ها: معرفی: (نگارنده)

موتیف ها	تعداد فیلم ها که حاوی موتیف هستند
جست و جو در شهر	۲۶
پرسه زنی سواره	۱۸
مواجهه با تغییرات شهر	۱۳
پرسه زنی بنیامینی	۱۲
مرگ؛ خودتخریبی	۹
تلاش برای فرار در شهر	۹
فرار و خروج از شهر	۸
فرار از خانه، بی جا و مکانی	۷
تعقیب در شهر	۷
برخورد راننده ی تاکسی با غریبه ها	۶
شگفتی از فرم و محتوای شهر	۲
بازگشت به اصل	۲
پرسه زنی هنرمندانه (بودلری)	۱
پرسه زنی زنانه	۱

این موتیف ها کمک می کنند تا وضعیت فیلم ها نسبت به شهر، جمعیت شهری و رابطه ی شخصیت های فیلم با آن ها بهتر مشخص شود. حبیبی اعتقاد دارد در تعمیم انگاره ی پرسه زن مدرن به قهرمان یا ضد قهرمان «موج نو» باید احتیاط کرد. او از واژه ی خیابان گرد در توصیف این شخصیت ها استفاده می کند. خیابان گردهای آن سینما در بیشتر موارد در مانده ای است درگیر نیازهای اولیه ی زیستی خود: نیاز به زنده ماندن، درآمدی اندک داشتن و احتمالاً سرخوشی و لذتی محقر (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۵۴ و ۱۵۵)؛ با توجه به موتیف های ذکر شده می توان دید که این کلمه بسیار عمومی است: درست است که تمام گردش های شخصیت های فیلم ها پرسه زنی نیست اما اصطلاح «خیابان گردی» تلاشی برای بسط این مسأله و بیان شفاف تعریفش نمی کند. پس همان طور که اطلاق «پرسه زن» به تمام شخصیت ها غلط است، «خیابان گرد» نامیدن آن ها هم غلط است.

#### ۴-۱- شاخصه‌های گردش‌گر و خیابان‌گرد شهری در فیلم‌ها

با بررسی بیشتر موتیف‌های ذکرشده در بخش قبلی و استفاده از مفاهیم مطرح‌شده توسط آن‌ها می‌توان شاخصه‌هایی برای شخصیت‌هایی که در شهر گردش دارند، یافت. همین شاخصه‌ها می‌تواند به تعریف جدیدی از پرسه‌زن سینمایی ایرانی در دوره‌ی مشخص‌شده‌ی این پژوهش کمک کند.

#### ۴-۱-۱- عبور و حضور: جست‌وجو، تعقیب و فرار

شخصیت‌های بیشتر فیلم‌های موردبررسی بیش از آن‌که به فضاهای سنتی شهر و خانه تعلق داشته باشند به شهر مدرن، خیابان‌ها و کوچه‌هایش تعلق دارند. این ویژگی از جریان موج نو سینمای ایران در دهه‌ی چهل و پنجاه خورشیدی برگرفته شده است که خودش در نگاه به سینمای جهان آن را دریافته است. شخصیت‌ها در این فیلم‌ها در شهر قدم می‌زنند، این‌ور و آن‌ور می‌روند و سرگردان‌اند. از این کافه به آن کافه، از این هتل به آن هتل و از این خیابان به آن کوچه. گاه به دنبال کسی هستند تا طلب خود را از او بگیرند، گاه در حال گریزند و گاه در تعقیب دیگری شهر را زیر پا می‌گذارند. آن‌چه در این میان ثابت است، نماهای بی‌شماری است از کوچه‌ها، خیابان‌ها، مسافرخانه‌ها، کافه‌ها، رستوران‌ها، ایستگاه‌های اتوبوس و مترو و البته آدم‌هایی محصور در میان این فضاها و مکان‌ها که گوشه‌ای یا تمام قاب را پر کرده‌اند. برای مثال در فیلم «شب‌های روشن» استاد، به‌خصوص تا پیش از ملاقات رویا، عمده زمانش را در مکان‌های عبوری و موقتی چون خیابان و کافه می‌گذارند و به تعبیر حبیبی: «فضاهای عبوری و مکان‌های موقتی: حضور با عبور تعریف می‌شود» (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۴۱). خانه‌های به‌تصویردرآمده در این فیلم‌ها هم فضاهایی موقتی و جدا افتاده‌اند که در بعضی موارد، نه خانه‌های طبقات سنتی را در ذهن متبادر می‌کند و نه خانه‌های سنتی طبقات فرودست را. تجربه‌ی تهران برای شخصیت‌ها تجربه‌ای است منقطع و ازهم‌گسیخته که از طریق حضور در فضاها و مکان‌های گذری و موقتی حاصل می‌شود.

#### ۴-۱-۲- فلانری

فلانری<sup>۲۵</sup> یا پرسه‌زنی که موضوع اصلی این پژوهش هم است، تعاریفی بسیار متفاوت و گنگ دارد. در ساده‌ترین شکل ممکن می‌توان فلانری را اعمال و فعالیت‌های فلانور دانست. این مشخصه‌ی گردش‌گران شهری در چهار محور قابل‌بررسی است:

اولین محور همان پرسه‌زن بنیامین است. نکته‌ای در بررسی پرسه‌زنی در فیلم‌های ایران خود را نشان می‌دهد: از دیدگاهی آماری، پرسه‌زنی برای گردش‌های شخصیت‌ها «نرمال» نیست. یعنی حتی اگر فلانری از نوع بنیامین حاضر باشد، چنان کم‌رنگ است و زمان کمی از فیلم را به خود اختصاص می‌دهد که نمی‌توان گفت آیا حضور این مفهوم آگاهانه بوده است یا خیر. به‌هرحال مشکلی بزرگ‌تر هم حاضر است و آن دلایل پرسه‌زنی است. مشکل از آن‌جهت بزرگ می‌نماید که در فیلمی مثل «شب‌های روشن» هم موجود است. استاد در ابتدای فیلم از رابطه‌ای با مردم می‌گوید که هم‌زمان عشق و نفرت را با خود دارد. با شنیدن صحبت‌های او شاید بتوان از این عشق و نفرت که او را بسیار شبیه به پرسه‌زن آوانگارد می‌کند، نتیجه گرفت دلیل پرسه‌های او در جمعیت نهفته است اما او در برخورد با رویا چنان تغییرات بزرگی در زندگی‌اش اعمال می‌کند که نیت اولیه‌اش را زیرسؤال می‌برد: آیا او به‌راستی به دنبال بودن در جمعیت است یا در جست‌وجوی کسی در آن جمعیت؟ او در پاسخ به سؤال تنها دوستش، کتاب‌فروش، که می‌پرسد دختر را در کجا پیدا کرده است، می‌گوید: «خیابان» اما مگر او زنان خیابانی را به شکل روسپی نمی‌دید؟ همان شک اولیه او به رویا؛ در شب دوم، در رستوران، او دختری را در خیابان می‌بیند

که منتظر خودرویی است. در نگاه او و شاید در نگاه فیلم‌ساز زنان یا همچون رویا پاک هستند و یا چون دختری که سوار خودرو می‌شود، روسپی. شاید استاد در جست‌وجوی دختری همچون رویا بوده است و نه فقط پرسه‌زنی در شهر باشد که با فراغت در شهر قدم می‌زند. جست‌وجوی او، گرچه به بیان نیامده است اما حتی این نمونه‌ی عالی را کمی از پرسه‌زن بنیامین دور می‌کند.

دومین محور پرسه‌زن هنرمند یا آوانگارد است که پیش‌ازین توصیفی از تقابلهش با پرسه‌زن عامه‌ارایه شد. سومین محور پرسه‌زنی سواره است. رانندگی به‌ظاهر بی‌هدف با اتومبیل را می‌توان نوع نوینی از پرسه‌زنی در نظر گرفت. درحالی‌که «نشان بارز شهرسازی قرن‌نوزدهم بلوار بود، وجه مشخصه‌ی شهرسازی قرن بیستم نیز بزرگراه بوده است» (برمن، ۱۳۹۲: ۲۰۰) و نگاه خیره‌ی پرسه‌زن که نزد بنیامین به‌مثابه‌ی تجسم بخش زندگی شهری مدرن بود، جای خود را به دید از جاده و خیابان داده است (قهرمانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۶). محور چهارم، پرسه‌زنی زنانه است. پرسه‌زنی زنانه هویتی کم‌پیدا در فرهنگ غربی است و عبارت *flâneuse*<sup>۲۶</sup> معادل زنانه‌ی *flâneur* به‌ندرت ذکر می‌شود، گرچه با تعاریف پرسه‌زنی می‌خواند اما همچنان دلالت‌های ضمنی از روسپی‌گری را به یاد می‌آورد. بدون نگاه جنسیتی، فلانوز یا فلانور، شوک (در اندیشه‌ی بنیامین)، حواس‌پرتی<sup>۲۷</sup> (در اندیشه‌ی کراکوی<sup>۲۸</sup>) و ماجراجویی (در اندیشه‌ی وولف<sup>۲۹</sup>) زندگی شهری را تجربه می‌کند و آن را در ذهنش همچون تصاویر اندیشه<sup>۳۰</sup> پردازش می‌کند (Mouton, 2001, 8).

#### ۴-۱-۳- مواجهه با شکل و محتوای شهر: تغییرات

در سینمای شهری ایران، به‌تبعیت از موج نو، شهر کلیتی بی‌معنا و توخالی نیست که به چند مکان بی‌نام‌ونشان تقلیل داده شود. شهر تهران شناسنامه دارد. واجد مکان است و نشانی دارد. شهر مدرن نقش پس‌زمینه‌ای بی‌اهمیت، خنثی و فاقد کارکرد روایی را بازی نمی‌کند و خود بدل به عنصری فعال در حد یک شخصیت می‌شود؛ موجودی زنده، فعال و تأثیرگذار در روایت. تا جایی که حبیبی معتقد است که رفتارها و هنجارهای شهر نوپرداز در تطابق با فضای کالبدی آن تعریف و بازتعریف می‌شوند (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۹). شهر همواره در حال تغییر است. نوپردازی پیکره، سیما و چهره‌ی شهر را دگرگون کرده است. شخصیت‌های فیلم‌ها به‌کرات تعجب و شگفتی خود را از سرعت حیرت‌انگیز ساخت‌وسازها در شهر نشان می‌دهند. هر نمایی از این فیلم‌ها، تکوین کلان‌شهر را در دوره‌ی خود به تصویر می‌کشند. جایی که شخصیت‌های سرگردان و به‌ستوه آمده در دل فضاها‌ی شهری به نمایش درمی‌آیند. فضاها‌ی در حال دگرگونی دایمی که از شکل‌یابی خاطرات شهری جدید جلوگیری می‌کنند. شهر و فضاها‌ی آن پایدار نمی‌مانند که خاطرات نسلی و بین نسلی مهر و نشان خود را بر آن‌ها بزنند. فیلم‌ها تصاویری بیش‌و کم تصویری از پوست‌اندازی شهر و تخریب و نوسازی دایمی آن به‌دست می‌دهند. شهر در این پوست‌اندازی نه‌فقط دگرگونی کالبدی را باز می‌شناسد بلکه دگردیسی هنجاری و رفتاری در زندگی خود را تجربه می‌کند. تجربه‌ی شهر، دیگر امری شناخته‌شده نیست.

#### ۴-۱-۴- بیگانگی با خود و دیگران: غریبگی در شهر

فیلم‌های موردبررسی و فیلم‌های معاصر آن‌ها، چه عامه‌پسند و چه نوگرا، به‌تبعیت از سینمای موج نو، بی‌تردید با واکنش‌هایی متفاوت، تلاش می‌کنند که حیات ذهنی کلان‌شهر و رفتارها، هنجارها و معیارهای اجتماعی و فرهنگی ناشی از آن را به تصویر بکشند. رویکرد سینمای عامه‌پسند به شهر و مدنیت رویکردی قالبی و باسماه‌ای است که خود را به ساده‌انگارانه‌ترین شکل ممکن در هیأت دوگانه‌های جعلی و عقیدتی عرضه می‌نماید: دوگانه‌ی فقیر و غنی، جوانمردی و ناجوانمردی، شهری و روستایی و فساد

و صداقت. شهر جایی است انباشته از انحرافات اخلاقی و ارزش‌های روبه‌زوال، درحالی‌که روستا مظهر پاکی و صداقت و یک‌رنگی است. تصویری که سینمای عامه‌پسند از نشیب و فراز شهر ارایه می‌دهد نیز تصویری است دست‌کاری‌شده و جعلی. شهر در این فیلم‌ها به تعدادی موقعیت‌های آشنا خلاصه می‌شود، بی‌آنکه هیچ‌یک از این مکان‌ها واجد نام‌ونشانی باشند. نه از مردمان عادی خبری هست و نه نشانی از زندگی روزمره‌ی شهری.

در مقابل این تصویر، سینمای ایران از اواسط دهه‌ی هفتاد به بعد، در شهر، خیابان‌ها، کوچه‌وپس‌کوچه‌ها، در کافه‌ها و مسافرخانه‌ها و در بازارها حاضر می‌شود. این سینما به سهم خود، در حد خود و با نیتی کم‌وبیش صادقانه تلاش می‌کند تا شهر و جامعه‌ی دگردیسی‌یافته را تصویر کند و فرد در آستانه‌ایستاده‌ی شهر ایرانی را نمایش دهد. این سینما تلاش می‌کند تا خوانشی به‌اصطلاح روشنفکرانه و درعین‌حال واقع‌گرایانه از شهر و روابط آن داشته باشد. بنابراین فقط به سرخوشی‌های پیش‌پاافتاده بسنده نمی‌کند و می‌کوشد که شهر و جامعه‌ی سوادگر و سودازده را با همه‌ی تلخی‌ها و گزندگی‌هایش تصویر کند. این سینما همچون سینمای موج‌نوی پیش‌ازانقلاب از واخوردگان شهری می‌گوید. در این سینما، تفاوت و تضاد در معنای حقیقی خود به رسمیت شناخته می‌شوند. شهر بدل به جایی می‌شود که فرد مدرن، ذهنیت دگردیسی‌یافته و یا در آستانه دگردیسی خود را در آن جست‌وجو می‌کند. شهر و فرد، هر دو دگردیسی یافته، در کنش و واکنشی چندسویه قرار می‌گیرند. این سینما آگاهانه در پی واکاوی و بازخوانی حیات ذهنی کلان‌شهر و شهر نوپردازی شده است. جامعه و شهر هم در حال واکاوی خود هستند. قهرمان و ضدقهرمان نمونه‌ای سینمای ایران از تأثیرات فراگیر رخدادها و محرک‌های شهر مصون نبوده است و زندگی خود را در واکنش به آن‌ها تعریف می‌کند. آثار سینمایی انتخابی، شکلی دیگری از خانه را نشان می‌دهند و مفهوم خانه‌و خانواده دیگر معنای گذشته را ندارد. این عرصه‌ها نیز کیفیتی پایدار و همیشگی نداشته و همواره به‌سان بستر دربرگیرنده‌شان در معرض خطر فروپاشی و نابودی قرار دارند. فرار از خانه هم یکی دیگر از معضلات اجتماعی است که در سینمای این سال‌ها خود را هرچه بیشتر نشان می‌دهد.

#### ۴-۱-۵- در آستانه ایستادن

فیلم‌های ایرانی به‌ویژه در دوران اصلاحات، شکاف عمیق طبقه‌بندی اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی و سیاسی درون‌شهری را به‌تصویر می‌کشند: ازسویی مناطق پررونق و شکوفا که معرف فریبندگی و جذابیت مدرن با خیابان‌های عریض، اتومبیل‌های مد روز و تابلوهای نورانی و رنگارنگ و ازسوی دیگر، محله‌ها و گذرهایی که غبار فرسودگی را بر چهره دارند و همه‌چیز در آن‌ها بر فراموشی و فروپاشی حکایت می‌کند. در آن‌سوی اما خبر از تولد و شروعی دگرگونه است و طرفه آن‌که خیابان‌های مدرن شهر با ظاهر فریبا و هوس‌انگیز خویش نه بستری برای رستگاری فرد قهرمان داستان‌ها و فیلم‌ها که عرصه‌ای برای تباهی و زوال او هستند. دوگانگی ناشی از در آستانه قرار داشتن، زوال تدریجی گوشه‌ای از شهر و آدمیان‌ش و زیبایی ظاهری و فریبنده‌ی گوشه‌ای دیگر از آن، منحصر به یک یا دو فیلم نیست. گاهی این در آستانه بودن و قرار گرفتن در مقابل شهر مدرن شخصیت‌ها را از پای می‌اندازد و آن‌ها که تسلیم شده‌اند شهر را ترک می‌کنند تا آرامش خود را در بیرون از آن بازجویند.

#### ۴-۱-۶- مجذوب شهر شدن: اغواگری و شگفتی

شهر مدرن، شهری است آکنده از جاذبه‌های احساسی و محرک‌های ادراکی و محملی است برای هم‌نشینی، هم‌زیستی و جانشینی سریع و بی‌وقفه‌ی کالاها، سبک‌ها، افراد و پیام‌ها. شهر تهران به‌تصویر درآمده در

فیلم‌های شهری، فریبنده و افسون‌گر است که ازسویی قهرمان و ضدقهرمان داستان را به درون خود می‌کشد و ازسوی دیگر او را طرد می‌کند. اغواگری شهر، آدمی را به درون خود می‌کشد و تنهایی، دلزدگی و یأس ناشی از روابط پولی و سوداگرانه‌ی شهر، آدمی را طرد می‌کند (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۴۵). شاید تهران معاصر دیگر همچون پیش از انقلاب نباشد و یا فیلم‌ها امکان نمایش کامل بی‌پرده‌ی آن را نداشته باشند اما به هر حال در حد خود، برای شخصیت‌های سینمایی، جذاب مانده است. تهران پس از شکوفایی اقتصادی دهه‌ی هفتاد، شهری است افسون‌گر و فریبنده که در آن همه‌چیز سویی‌های کالایی یافته است، حتی خود انسان‌ها.

#### ۴-۱-۷- بازگشت به اصل: خاطرات

بازگشت به اصل در مقام یک گفتمان، نمایان‌گر کوششی فرهنگی برای صورت‌بندی مجدد مدرنیته است؛ تلاشی برای بومی ساختن آن به گونه‌ای که این مفهوم رنگ‌وبوی محلی به خود بگیرد، با فراگیری بیشتر و تنوع بسیار. این نگاه با رد سلطه‌طلبی و تمامیت‌خواهی مدرنیزاسیون آمرانه، یک‌سویه و از بالای پیش‌ازانقلاب و بعضی جریان‌های فکری بعد از انقلاب، کوششی را بازتاب می‌دهد که معطوف به سازگار کردن فرهنگ جهان‌شمول مدرنیته با بافت فرهنگی و بومی ایران است. مواجهه‌ی سینمای روشنفکر ایران با این گفتمان نه مواجهه‌ای ساده‌انگارانه و دستوری که خلاقانه و پویا بوده است. به‌دیگرسخن، فیلم‌های نوگرایی ایران این گفتمان را نه به‌معنای طرد مدرنیته و پذیرش بی‌چون‌وچرای سنت که به‌معنای حقیقی‌اش یعنی حضور سازنده، تعاملی و هم‌زمان سنت و مدرنیته مدنظر قرار می‌دهند. سینمای اجتماعی پس از انقلاب، با تأثیر گرفتن از این تفکر، برخلاف جریانی که همچنان در سینمای عامه‌پسند ادامه دارد، تمام سویی‌های زندگی مدرن را محکوم نمی‌کند بلکه به نقد شیوه‌های منسوخ زیست و زندگی روزگاران قبل نیز می‌پردازد. از همین روی، این سینما با وجود تمام انتقاداتی که به نوآوری و نوپردازی شهری اعمال شده دارد، سویی‌های منفی سنت‌های شهری - اجتماعی منسوخ چون: عقاید قالبی، تعصب، بی‌سوادی، خرافه‌پرستی، تقدیس فقر و عدم عقلانیت را نیز به نقد می‌کشانند. بازگشت به اصل در سینمای ایران بعد از نیمه‌های دهه‌ی هفتاد خورشیدی، در کنار جمله‌پردازی و بازی‌های کلامی و سمت‌گیری‌های عقیدتی (به‌دلیل شرایط پیچیده‌ی فرهنگی حاکم، چندان نمی‌توان از آن خرده گرفت)، به‌سوی بازپرداخت اصول انسانی و حقوق انسان سمت‌گیری می‌کند و حال‌وهوایی انسانی را تصویر می‌کند. به‌همین دلیل است که موفق و تأثیرگذار جلوه می‌کند. بیننده به‌جای کلام با تصاویر روبه‌رو می‌شود، به‌جای شنیدن، می‌بیند، آن را حس می‌کند، می‌فهمد. جایی در وجودش که آکنده از تأثیرات مدرنیزاسیون یک‌سویه است، به او می‌گوید که این حس درست است، انسانی است. آن را حس می‌کند. در آن لحظه‌ای که قهرمان / ضدقهرمان آن را حس می‌کند: در همان لحظه‌ی دل‌تنگی، در آن لحظه‌ی بی‌کسی، در آن دمی که خود را بیش از هر زمان دیگری بی‌پناه و بی‌پشتوانه‌تر می‌بیند (حبیبی و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۵۵ و ۱۵۶). بازگشت به اصل و یاد زیبایی‌ها و ارزش‌های پایدار انسانی در لحظات و لمحاتی چند، هوش و حواس را از انسان مدرن می‌برند و او را غرق خود می‌کنند. در این فیلم‌ها و بسیاری دیگر، یادآوری گذشته و تمنای اصول انسانی، ولو برای ثانیه‌هایی اندک، مرهمی می‌شوند بر درد قهرمان / ضدقهرمان. آنان می‌توانند برای لحظاتی چند خود را از فشار خردکننده‌ی زمان خطی مدرن برهانند و در زمان دایره‌وار، چرخه‌ای و پایان‌ناپذیر انسانی غرق شوند و یاد همه‌ی ارزش‌های انسانی از میان‌رفته در پرتاب بی‌وقفه به آینده را برای ایجاد زمانه‌ای در زمان به‌کار بندند.

#### ۲-۴- تعریف جدید از پرسه‌زن

در بخش قبل، مشخصات گردش‌گر سینمایی ایران که از بررسی موتیف‌های مستخرج از تحلیل فیلم‌های انتخابی به دست آمده بودند، توصیف شد. با نگاه به این مشخصات و ویژگی‌ها می‌توان تعریفی از مفهوم پرسه‌زن ارائه کرد تا هم تمایزی با مفهوم پرسه‌زنی (فلانری) نزد بنیامین ایجاد کرد و هم این که هر پرسه‌زنی را تنها ولگردی در خیابان در نظر نگرفت:

«پرسه‌زن سینمایی که از آغاز دهه‌ی هفتاد تا اواسط دهه‌ی نود خورشیدی در فیلم‌های ایرانی حاضر است، فردی است حاضر و متحرک در شهر که از فضاهای شهری عبور می‌کند، نه لزوماً به شکل یک فلانور یا فلانوز، نه با پای پیاده و نه تنها. او در شهر تهران مدرن، شهر همواره درحالی که تغییر و تحول فرمی و محتوایی که جنبه‌هایی مستقل از هم نیستند، غریبه‌ای سرگردان، بیگانه با خود و دیگران، گمنام، بی‌نشان و بی‌مکان، در جست‌وجو، تعقیب یا فرار است. شهر شگفت‌انگیز، گاهی او را به خود جذب و گاهی او را از خود دفع کرده و حتی او را فراری می‌دهد. او همچون شهر، در آستانه‌ی مدرنیته و مدرن شدن مانده است و گذشته‌اش همچون آخرین نفس فردی مغروق، آرامشی لحظه‌ای به او می‌دهد تا این که پایان تلخش، سزای ناسازگاری‌اش، با شکست و شکسته شدن و حتی مرگ، فرارسد.»

#### ۳-۴- پرسه‌زنی در «شب‌های روشن»

فیلم شب‌های روشن، درخشان‌ترین و برجسته‌ترین نمونه‌ی پرسه‌زنی در فیلم‌های ایرانی است. پرسه‌زنی در این فیلم را می‌توان در سه بخش تحلیل کرد: قبل و بعد از ملاقات دختر (رویا) و بعد از آمدن امیر. در بخش اول، شخصیت استاد برای بیننده به تصویر درمی‌آید. استاد در فصلی که پس از جدایی از شاگرد شروع و تا پس از برخورد با مأموران گشت ادامه دارد، تک‌گویی‌ها بسیاری دارد که به رابطه‌اش با شهر و جمعیت می‌پردازد. او از بودن در میان مردم و گمنامی بین آن‌ها می‌گوید و به جدایی شاعران و به طبع خود از مردم اشاره می‌کند. او همچون بالزاک در اشعار بودلر است که تا مرز جدایی از مردم رفته بود. او پرسه‌زنی است که ناشناسی را انتخاب کرده است تا در بین مردم جلب‌نظر نکند. او مناظر، مکان‌ها و فضاهای شهر را بسیار گویاتر از جمعیت شهر می‌داند و آن اجسام را بهتر درک می‌کند. او دل‌بسته‌ی ساختمان‌هایی قدیمی است که امروز سایه‌ی توسعه بر روی سرشان است. در بخش ابتدایی فیلم، استاد به شمایل پرسه‌زنی بودلری و یا آنچه به آن پرسه‌زن آوانگارد یا هنرمند می‌گویند درمی‌آید. او شاعری است که در شهر مدرن قدم می‌زند و با خیالات خود با ساختمان‌ها صحبت می‌کند، مردم را نگاه می‌کند، مناظر شهر را برانداز کرده و به آن‌ها معنا می‌بخشد. او پرسه‌زنی را همچون برخوردی مسالمت‌آمیز با مردم می‌داند که از برخورد نزدیک با آن‌ها برایش لذت‌بخش‌تر است. او از قیود خانواده آزاد است و تنهایی را برگزیده است تا خانواده و آنچه او دوست می‌نامد او را از پرسه‌هایش باز ندارد. پرسه‌زنی استاد با پرسه‌زنی بودلر شباهت دیگری هم دارد: بودلر پرسه‌زنی در شب را بسیار متفاوت با روز می‌دانست و آن را حاوی نوعی شدت و وحدت بیشتر می‌دید. استاد هم از همین موضوع اطلاع دارد و روز را برای از بین بردن رازآلودگی شهر سرزنش می‌کند. پرسه‌زنی او موانعی هم دارد: مأموران گشت، مردمی که انگار او را نمی‌بینند و با تنه زدن به او از کنارش می‌گذرند و البته عشق که در رویا تجسم می‌یابد. با این اوصاف می‌توان استاد را پرسه‌زنی بودلری یا هنرمند دانست اما او تعبیری از مردم شهر دارد که با بودلر سازگار نیست: استاد پرسه‌زنی در شب را ترجیح می‌دهد نه فقط به خاطر بعد رمزآلود شهر در تاریکی بلکه چون صدا، نور و شلوغی را مزاحم خیال‌بافی و پرسه‌زنی می‌داند. این پرسه‌زن روشنفکر از شاعران هم انتقادی می‌کند و در جواب سؤال مأمور گشت می‌گوید که اگر شاعران مانند او به پرسه‌زنی روی می‌آوردند

دیگر به نوشتن از شراب و می مبادرت نمی‌کردند. از اولین نکات مهم بخش دوم، بحث حال و آینده در گفت‌وگوهای استاد و رویا است: استاد پرسه‌زن، در حال و گذشته زندگی می‌کند و خیال‌بافی‌هایش ربطی به آینده ندارد اما رویا او را به آینده‌ی نزدیک معرفی می‌کند که با آیین پرسه‌زنی فاصله دارد. استاد در ابتدای آشنایی، فقط تنهایی‌اش را با رویا شریک می‌شود و خبری از عشق نیست اما کم‌کم طعم وابستگی را می‌چشد و از عاداتش دور می‌شود. اگر او به پرسه‌زنی در ظاهر بی‌هدف می‌پرداخت، اکنون به‌دنبال امیر است، مردی که با رویا برنامه‌ای در «آینده» چیده است. او در نامه‌ای که از طرف دختر برای امیر می‌نویسد از شهری می‌گوید که با او برایش غریب نیست: همین جمله در سه روز بعد سرنوشت خودش می‌شود. استاد با حضور رویا، دیگر پرسه‌زن نیست. او هدفی دارد که در ابتدا یافتن امیر و بعد، ابراز عشق خود به رویا است. رویا زندگی استاد را دگرگون می‌کند و او را از تنهایی درمی‌آورد، حتی غذا خوردن او را تغییر می‌دهد. بنیامین هم به‌تنهایی غذا خوردن فرد مدرن اشاره می‌کند و می‌گوید: «این قوی‌ترین اعتراضی است که به طرز زندگی مردی مجرد می‌شود: در تنهایی غذا می‌خورد؛ به‌تنهایی غذا خوردن آدم را زمخت و خشن می‌کند» (بنیامین، ۱۳۹۶: ۶۶). با این همه استاد هم مانند آن مردمی که خود را جدا از آن‌ها می‌دانست در رابطه‌ی دوستی‌اش دروغ می‌گوید. رابطه‌ی استاد و رویا در روز سوم به اوج خود می‌رسد، روزی که استاد تظاهر به دوست داشتن رویا می‌کند و پرسه‌هایش را با او تقسیم می‌کند و البته دیگر پرسه‌زنی هنرمند نیست. حضور رویا در شهر، کنار استاد دید او را تغییر می‌دهد: او هم‌اکنون شهر در حال توسعه و ساختمان‌های در حال ساخت را می‌بیند و واکنشی منفی به آن‌ها نشان نمی‌دهد. او اعتراف می‌کند که با رویا به جاهایی از شهر می‌رود که قبل‌تر نمی‌رفته است. او خاطرات خود را به رویا نشان می‌دهد: محل سینمای سوخته، ساختمانی که رفیق خود می‌داند و حتی کتاب‌فروشی را. حضور رویا او را از خیالات به واقعیات می‌آورد: استاد رئالیست می‌شود. او حتی دلیل دوست داشتن مردم را هم تغییر می‌دهد: مردم را دوست دارد چون یکی از آن‌ها را می‌شناسد. استاد در این شرایط بحرانی، زمانی که متوجه می‌شود رویا قصد بازگشت به زندگی قبلی‌اش را دارد، برای نشان دادن اراده و عشق خود، کتاب‌هایش که گنج او بودند را می‌فروشد تا هرچه بیشتر از دایره‌ی خیالات روشنفکری فاصله بگیرد. او چنان به آینده می‌نگرد که دیدگانش تخریب ساختمانی که زمانی دوست خود می‌دانست را نمی‌بیند. با این تفاسیر باید گفت که استاد با حضور رویا دیگر پرسه‌زنی بودلری و حتی پرسه‌زنی بنیامینی نیست: او هدف دارد، تنها نیست و شهر را همچون فضا مصرف نمی‌کند. این حالت استاد با اعتراف او به عشقش و آمدن امیر، تغییر می‌یابد و او دوباره به فردی تنها تبدیل می‌شود. او در شهر پرسه می‌زند و تنها به کافه می‌رود اما دیگر از تک‌گویی‌ها خبری نیست. او روشنفکری را همراه با عشق خود به رویا ازدست می‌دهد و دیگر پرسه‌زنی هنرمند نیست بلکه به پرسه‌زنی بنیامینی تبدیل می‌شود: «کسی را که ترک می‌کند چقدر آسان‌تر می‌توان دوست داشت! زیرا آن شعله، برای کسانی که دور می‌شوند پاک‌تر می‌سوزد: شعله‌ای که جم خوردن پیدا و ناپیدای آن تکه پارچه از پنجره‌ی کشتی یا قطار برمی‌افروزدش. در کسی که دور می‌شود، جدایی همچون رنگ‌ریزه‌ای نفوذ می‌کند و او مالا مال از درخشندگی دل‌نشینی می‌شود» (بنیامین، ۱۳۹۶: ۱۵).

تصویر استاد در بخش اول، نزدیک‌ترین شکل به پرسه‌زن آوانگارد در سینمای ایران است. او فلانوری است که تا می‌تواند در شهر، در بین مردم، حضور می‌یابد و از این حضور لذت می‌برد. او جمعیت را دوست دارد چراکه بین آن‌ها گمنامی را تجربه می‌کند. او احساس می‌کند بین خود و مردم نرده کشیده

زیرا خود را کسی می‌داند که به روشنفکران تعلق دارد. با ورود رویا به زندگی استاد، نگرش او به مردم تغییر می‌کند. استاد پرسه‌هایش را با کسی شریک می‌شود. دیگر آن فرد ناشناس بین مردم نیست که تنها کهنه و قدیمی او را به خود جذب کند. او تغییرات را می‌بیند و می‌پذیرد. او دیگر نمی‌خواهد از سنت در برابر مدرنیته دفاع کند و در مدرنیته امید به رهایی می‌بیند. جام زرینی که در پرسه‌هایش به دنبال آن بود. هرچند در نهایت این امید و آرزو به باد می‌رود و او دوباره فلانوری می‌شود که این بار حرفی برای گفتن ندارد. شاید این اتفاقات او را در انتخابش در دوگانه‌ی پاک / روسپی دچار شک کند و همانند بنیامین، خانواده را در افراد کالایی شده بجوید. تک‌گویی‌های استاد و تصاویری که از شهر به دست می‌دهند، نشان از آن دارند که او در عین مدرن بودن، نگاهی به گذشته دارد و در خیالات خود، شهری متفاوت را تصور می‌کند که خود را به مدرنیته‌ی غربی نفروخته است. استاد جوان در شهر قدم می‌زند و با نگاه خیره‌ی خود معنایی به شهر می‌بخشد که با ورود رویا دگرگون می‌شود. پرسه‌زنی آوانگارد، نوعی از پرسه‌زنی است که بیشتر حالتی ایده‌آل و کمتر در دنیای واقعی نمود دارد و همین ویژگی است که اهمیت فیلم را بیشتر می‌کند. چراکه شاید تنها فیلم بعد از انقلاب باشد که پرسه‌زنی نزدیک به آن‌چه بودلر در ذهن داشت را مصور می‌کند.

### نتیجه‌گیری

با بررسی‌هایی که در مسیر انجام این پژوهش صورت پذیرفت، می‌توان دریافت که پرسه‌زن در فیلم‌های ایرانی ظاهر شده است اما به نظر می‌رسد جز در مواردی انگشت‌شمار، فیلم‌سازان با تعریف فلانور آشنایی ندارند. همین موضوع، پرسه‌زن سینمایی ایرانی را که تعریف آن در این پژوهش ارایه شد، بسیار با تعریف بنیامین از فلانور که مورد نظر این پژوهش است، متفاوت می‌کند. با این حال مسأله در این جا خاتمه نمی‌یابد و تأخر فرهنگی هم بر فاصله‌ی بین پرسه‌زن سینمایی ایران و فلانور مؤثر است: ایران کشوری نیست در توسعه و پیشرفتی درونی به مسیر مدرنیزاسیون و کاربست تفکر مدرنیته رسیده باشد بلکه با تقلیدی ظاهری و بیشتر منفعلانه و بدون نوآوری، نتایج ظاهری مدرنیته را هدف خود قرار داده‌اند. به جز فیلم «شب‌های روشن» فیلمی در طی تدوین این تحقیق مشاهده نشد که نگاهی روشنفکرانه یا به عبارت بهتر شاعرانه، به مبحث پرسه‌زنی داشته باشد. اصولاً حتی اگر پرسه‌زنی در فیلم حاضر باشد، موضوعی اصلی و برجسته نیست. فیلم «شب‌های روشن» تنها فیلمی است که به مباحث مربوط به پرسه‌زن آوانگارد نزدیک می‌شود اما این پرسه‌زن هم چندان پای‌بند به آن نیست. این موضوع که پرسه‌زنی در فیلم‌ها چندان خالصانه و بی‌زمینه نیست را باید در کنار تعریف ارایه شده توسط نگارنده از پرسه‌زن قرار داد تا مسأله‌ای دیگر روشن شود: در سینمای ایران پرسه‌زن با تیپ‌های اجتماعی دیگر قاطی شده است و اصالت یک پرسه‌زن بودلر و بنیامین را ندارد. اگر مورد استثنایی «شب‌های روشن» در نظر گرفته نشود، این پرسه‌زن ایرانی نه تنها دغدغه‌های والا و روشنفکرانه ندارد بلکه شباهت چندان با فلانور بنیامین ندارد. می‌توان دید که جست‌وجو برای فلانور بنیامینی در سینمای ایران چندان راه‌گشا نیست زیرا لفظ پرسه‌زنی در فضاهای کلینیک و آکادمیک چنان با مباحث و مفاهیم دیگر مخلوط شده است که فیلم‌سازان متأثر از آن نمی‌توانند به ایده‌ی اصلی فلانور نزدیک شوند.

## پی‌نوشت‌ها

1. The stranger
2. The flaneur
3. Charles Pierre Baudelaire
۴. Flâneur یا فلانور اصطلاحی است که معادل پرسه‌زن برایش در نظر گرفته شده است.
۵. زندگی روزمره و مراکز خرید در شهر تهران (۱۳۸۳).
6. Anthony Giddens
۷. Dandy اصطلاحی انگلیسی از دوره‌ی Regency بریتانیا که اشاره به مردانی اشرافی و اعیانی دارد که علاقه‌ای وافر به البسه فشن و آداب را در خود پرورش داده‌اند.
8. Anne Friedberg
9. Arcade
۱۰. اصولاً در این متن «مراکز خرید» معادلی برای department stores در نظر گرفته شده است.
11. Erfahrung
12. Erlebnis
13. Self-becoming
14. Self-fashioning
15. Extra-local
16. Extra-ordinary
17. Spleen
18. Blasé
19. Sociability
20. Ones
21. Means
22. Popular flaneur
23. Le peintre de la vie Moderne
24. Honoré de Balzac
25. Flâneurie
۲۶. عبارت «فلانوز» معادلی برای آن در نظر گرفته شده است.
27. Distraction
28. Siegfried Kracauer
29. Virginia Woolf
30. Denkbilder در نوشته‌های بنیامین است

## فهرست منابع

- برمن، مارشال (۱۳۹۷)، تجربه‌ی مدرنیته: هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود، ترجمه: مراد فرهادپور، تهران: طرح نقد.
- بنیامین، والتر (۱۳۹۶)، خیابان یک‌طرفه، ترجمه: حمید فرازنده، تهران: نشر مرکز.
- بوردول، دیوید؛ تامسون، کریستین (۱۳۹۲)، هنر سینما، ترجمه: فتاح محمدی، تهران: نشر مرکز.
- حبیبی، سید محسن؛ فرهنگیان، حمیده؛ پورمحمدرضا و شکوهی بیدهندی، صالح (۱۳۹۴)، خاطره‌ی شهر: بازخوانی سینماتوگرافیک شهر ایرانی دهه‌های ۱۳۴۰-۱۳۵۰، تهران: ناهید.
- قهرمانی، محمدباقر؛ پیروای ونک، مرضیه؛ مظاهریان، حامد و صیاد، علیرضا (۱۳۹۵)، «بازتجسد پرسه‌زن» شهر مدرن در پیکر تماشاگر فیلم»، نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی، دوره‌ی ۲۱، شماره (۱)، صفحه‌های ۱۷-۲۸.

- Baudelaire, C. (1972). Selected writings on art and literature. Charvet, P. (trans.). London: Penguin.
- Benjamin, W. (1969). Illuminations: essays and reflections. Zohn, H. (trans.). New York: Schocken.
- Benjamin, W. (1983). Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism. Zohn, H. (trans.). London: Verso.
- Benjamin, W. (1989). Paris capital du XIXe siecle: Le livre des passages. Lacoste, R. (trans.). Paris: cerf.
- Benjamin, W. (2002). Paris, the capital of the nineteenth century, In The arcades project. Eiland, H. & McLaughlin, K. (trans.). Cambridge: Harvard university press.
- Buck-Morss, S. (1986). The flaneur, the sandwichman and the whore: the politics of loitering. *New German critique*, 39(fall), 99-140. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/488122>
- Friedberg, A. (1991). Les flâneurs du mal(l): cinema and the postmodern condition. *PMLA*, 106(3), 419-431. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/462776>
- Gluck, M. (2003). The flâneur and the aesthetic: appropriation of urban culture in mid-19th-century Paris. *Theory Culture Society*, 20(5), 53-80. Retrieved from <http://tcs.sagepub.com/content/20/5/53>
- Latham, A. (2009). The Flâneur. In R. Kitchin, & N. Thrift, (Eds.), *International encyclopedia of human geography* (Vol. 4, pp. 189-193). Oxford: Elsevier.
- Mouton, J. (2001). From feminine masquerade to flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the city. *University of Texas press, Cinema journal*, 40(2), 3-16. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/1225840>
- Shields, R. (1994). Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on flânerie. In K. Tester (Ed.), *Routledge library editions: Social theory, The Flâneur*, (Vol. 23, pp. 61-80). London: Routledge.
- Tester, K. (1994). Introduction. In K. Tester (Ed.), *Routledge library editions: Social theory, The Flâneur* (Vol. 23, pp. 1-21). London: Routledge.

Received: 2019/11/10  
Accepted: 2019/12/06  
Published: 2022/07/22

## **A Critical Study on Walter Benjamin's Flâneurie in Iranian Feature Films from 1990 to 2017, Case Study: White Nights (2002)**

**Behdad Bahrami**, MA in cinema, College of Art, Soore University, Tehran, Iran

**Ramtin Shahbazi**, Ph.D. Student of Philosophy of Art, Islamic Azad University, Central Branch of Tehran, Tehran, Iran

### **Abstract**

Flaneurie is an innate component of readings on modern urban life which has come to the heart of critical discourses owing to the writings of Charles Baudelaire in the nineteenth century and the works of Walter Benjamin in the twentieth century. Since the 1990s, new perusals of the flaneur have made it yet again an appealing concept in academic studies which is modernized through blending with the recent subjects and is no longer confined to Europe. This dissertation begins its arguments by iterating Baudelaire's narration of the flaneur. After going over Benjamin's notes on flaneurie and a brief description of Iran's society and cinema concerning urbanism and modernity, the presentment of Benjamin's flaneur in Iranian works of cinema from 1990 to 2017 is specified. To do so, the evaluated films belong to pseudo-genres like "urban films", "street films" and "social films." "This research assays the embodiment of Benjamin's flaneur as the characters of films and with a statistical view it can be said that although what is known as the "flaneur" by the Iranian film critics has similarities to that of Benjamin's, they're fundamentally distinct; distinctions that based on the means of production, censorship, pre-revolution cinematic movements, and the Iranian modernity in a broad view. These differences make it necessary to construct a new definition of the flaneur to separate it from the ideal type of it, a definition which is upon the common qualities and motifs of said films. This definition of the cinematic flaneur is an attempt to demonstrate that Benjamin's vision of flaneurie is absent in the Iranian cinema except for some rare occasions and that the film critics and filmmakers, for years with an inaccurate terminology and an askew hermeneutics of this tremendous concept, have turned it into a conserve and dissimilar matter.

**Keywords:** Flaneurie, Flaneur, Walter Benjamin, Modernity, Iranian cinema