زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۹۸: ۱ـ۲۳
DOI: 10.22059/jwica.2019.274618.1203

پرسه‌زنی زنانه و گذار از ابژهٔ بت‌واره به سوژهٔ ناظر: مطالعهٔ موردی فیلم *کلئو از ۵ تا ۷*

علیرضا صیاد[۱*]، سجاد ستوده[۲]، میلاد ستوده[۳]

چکیده

در نظریهٔ فیلم سال‌های اخیر، سینما در غالب موارد به‌مثابهٔ تکنولوژی برآمده از ظهور کلانشهر مدرن و مدرنیتهٔ شهری در نظر گرفته می‌شود. تجربهٔ ادراکی پرسه‌زن مرد (فلانور)، به‌منزلهٔ سرنمون تجربهٔ ادراکی مدرنیته، اغلب به‌مثابهٔ الگویی برای تحلیل تجربهٔ ادراکی تماشاگر فیلم مورد مطالعه قرار می‌گیرد. بااین‌حال، به‌رغم آنکه پرسه‌زنی تا سال‌ها عملی ذاتاً مردانه محسوب می‌شد، زنان در سال‌های انتهایی سدهٔ نوزدهم کوشیدند جایگاه خود را به‌عنوان ناظر متحرک در میان فضاهای شهری به‌دست آورند. این مقاله تلاش دارد با تمرکز بر چگونگی ظهور زنان در شهر و فرایند پرسه‌زنی، ویژگی‌های پرسه‌زن مؤنث (فلانوس) را مشخص کند و تمایزهای آن را با پرسه‌زن مذکر آشکار کند. این پژوهش نشان می‌دهد تمرکز بر ویژگی‌های ادراکی پرسه‌زن مؤنث می‌تواند در به چالش کشیدن نگره‌های مسلط، که ادراک و نگاه سینمایی را ذاتاً ادراک و نگاهی مردانه در نظر می‌گیرند، یاری‌رسان باشد. مقالهٔ حاضر با بررسی فیلم *کلئو از ۵ تا ۷*، ساختهٔ آینس واردا، مشخصه‌های منحصربه‌فرد پرسه‌زنی زنانه را بازشناسی می‌کند و نحوهٔ بازنمایی تعامل سوبژکتیو زنانه با شهر به هنگام عمل پرسه‌زنی را بررسی می‌کند.

کلیدواژگان

ابژهٔ بت‌واره، پرسه‌زن مؤنث، سوژه ناظر، *کلئو از ۵ تا ۷*، مدرنیتهٔ شهری.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱. استادیار گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر alirezasayyad@yahoo.com
۲. مربی گروه آموزشی سینما، دانشکدهٔ سینما تئاتر، دانشگاه هنر sajadsotoudeh@yahoo.com
۳. کارشناس‌ارشد ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس miladsotoudeh@yahoo.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۱۱/۴، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۳/۳

مقدمه

رابطهٔ میان سینما و شهر رابطه‌ای دیرینه و طولانی است که قدمتی به اندازهٔ تاریخ سینما دارد. فیلم‌ها، فارغ از دورهٔ زمانی که در آن ساخته شده‌اند، همیشه به مکان‌ها، ساختمان‌ها، فضاهای داخلی و خارجی توجه کرده‌اند. این مسئله نشان‌دهندهٔ ارتباط تنگاتنگ سینما و شهر است؛ ارتباطی که همواره توجه نظریه‌پردازان و پژوهش‌گران را جلب کرده است و سبب شده آثار فراوانی با تمرکز بر پیوند شکل‌گرفته میان این دو پدیده نگارش شوند. در نظریهٔ فیلم سال‌های اخیر، سینما به‌مثابهٔ یک تکنولوژی برآمده از ظهور کلانشهر مدرن و مدرنیتهٔ شهری در نظر گرفته شده است. بر همین اساس، تجربهٔ ادراک فیلمی در بسیاری از مواقع در پیوند با تجربهٔ ادراکی فضای شهر مدرن واکاوی شده است. پژوهش‌گران بسیاری با گرایش‌های مختلف به رابطهٔ مذکور توجه داشته‌اند و تلاش کرده‌اند پیوستگی‌های سینما و شهر را از منظرهای مختلف واکاوی کنند. یکی از این جنبه‌ها به حضور شخصیت‌های سینمایی در دل شهر بازمی‌گردد؛ جایی که قهرمان با قرار گرفتن در میان پیکره‌های موجود در شهر (ساختمان‌ها، خیابان‌ها، اتوبان‌ها و...) تجربه‌ای خاص و منحصربه‌فرد را از سر می‌گذراند و به درکی تازه از پیرامونش می‌رسد؛ درکی که در عمیق‌ترکردن نگاه او به خویش و اطرافش تأثیرگذار است. حضور و بودن شخصیت‌های سینمایی در دل شهر و پیوند و رابطه‌ای که آن‌ها با عنصرهای تشکیل‌دهندهٔ یک شهر به‌مثابهٔ یکی از دستاوردهای مدرنیته برقرار می‌کنند از مسائل مهمی است که نظریه‌پردازان بدان توجه کرده‌اند. شدت این توجه به حدی است که برخی از نظریه‌های سینمایی مدیوم سینما را در ارتباط و پیوند با پیکره‌بندی‌های نوین فضایی جسمانی شهر مدرن تبارشناسی می‌کنند. این نظریه‌ها با تمرکز بر تجربهٔ منحصربه‌فردی که قهرمان/ فرد با پرسه‌زنی در شهر مدرن پشت سر می‌گذارد تجربهٔ ادراکی *پرسه‌زن شهری* (فلانور)[۱] را به‌مثابهٔ یکی از تجربه‌های مهم ادراکی مدرنیته مطالعه می‌کنند.

پرسه‌زن مرد و خوانش‌های جنسیت‌مند

فلانور پرسه‌زن مردی است که با حرکت در شهر به تماشای منظرها و تودهٔ جمعیت شهری می‌پردازد. او با نگاه خیره‌اش در پی لذت‌بردن از جذابیت‌های مدرنیته است. پرسه‌زن مرد از نگریستن به تصاویر شهر مدرن، تابلوهای تبلیغاتی، نورهای نئونی، ویترین فروشگاه‌ها و درخشش رنگارنگ کالاهای مصرفی لذت می‌برد. به بیان دیگر، فلانور «در خیابان‌های شهرهای

۱. flâneur: ریشه‌شناسی این واژه دقیقاً روشن نیست. برخی منابع اشاره کرده‌اند این اصطلاح ممکن است از واژهٔ ایرلندی flanni به معنای Libertine ریشه گرفته باشد که به شخصی گفته می‌شود که به برخی قیود اجتماعی بی‌اعتناست. نگاه کنید به (Wilson,2001,75).

بزرگ و در میان رمز و راز کالاها سرگردان است» [۷، ص۳۷]. نکتهٔ مهمی که باید مدنظر قرار گیرد این است که پرسه‌زنی صرفاً تفریح و تفننی شهری نبوده و نیست. این مفهوم راهی برای شکل‌دهی و خلق سوبژکتیویته‌ای نوین در تعامل با هیجانات، شوک‌های مدرنیته و از همه مهم‌تر دیگری‌های ناشناس شهری است. از همین روی، پرسه‌زن «به چهره‌ها و ابژه‌ها آن‌چنان که هستند یا برای آنچه آموزش می‌دهند توجهی ندارد. او به آن‌ها برای تأثیر لحظه‌ای که بر چشم‌ها و عصب‌هایش می‌گذارند توجه می‌کند. پرسه‌زن تمنایی برای شناخت ندارد، بلکه از امپرسیون‌ها لذت می‌برد و دوست دارد در شهر با فراغت و آزادانه حرکت کند، زیرا اگر [نقش] خودش را به‌منزلهٔ یک دریافت‌کننده حفظ کند، شهر هر لحظه یک تصویر تازه را در ذهن او حکاکی می‌کند» [۲۸، ص۷]. پرسه‌زن از ابتدا به‌منزلهٔ «یک گونهٔ نوین از شخص عمومی»[1] ظهور کرد [۳۰، ص۷۴]، زیرا کاری که انجام می‌داد نفع مادی نداشت و برای سرگرمی صرف هم نبود، بلکه کنشی بود که از علاقهٔ او در برقراری تعامل با دنیای پیرامونش حکایت داشت. بعدها پرسه‌زن به‌منزلهٔ مرد خیابان‌ها[2] [۱۷، ص۱۷۱] شناخته شد، زیرا موفق شد فضای عمومی شهر را خصوصی و خیابان را به فضایی داخلی تبدیل کند [۱۵، ص۶۴].

از آنجا که پرسه‌زن یک مرد مدرن شهری بود، تجربهٔ پرسه‌زنی و تجربهٔ ادراکی او از شهر مدرن تجربه‌ای جنسیت‌مند و مردانه بوده است. این تجربه برمبنای پارادایم‌هایی شکل گرفته که هیچ معادل زنانه‌ای را برای پرسه‌زن در نظر نمی‌گیرند. براساس نظر ریموند ویلیامز[3]، زاویه و منظر ادراک شهر مدرن همواره به «یک مرد در حال قدم زدن، شاید تنها در خیابان‌های شهر» متعلق بوده است [۱۳، ص۴]. حوزهٔ عمومی شهر از همان ابتدا برای شخص عمومی به‌مثابهٔ گسترهٔ عمل مبتنی بر عفت[4] و تعامل متمدنانه از ماهیتی نرینه برخوردار بوده است [۱۹، ص۱۰]. اما نکتهٔ مهم در اینجاست که این مرد همتای زنی نداشته است. حضور زنان و تصاویر زنانه در شهر تا مدت‌ها صرفاً کارکردی به‌مثابهٔ ابژه‌های چشم‌چرانی مردانه داشته است و در شهر مدرن پیوند مستحکمی میان «فضاهای عمومی [شهری]، قدرت مردانه و [لذت] چشم‌چرانی» برقرار بوده است [۲۵، ص۷۱۰]. فقدان حضور مؤثر زنان در شهر سبب می‌شود زنان همواره به‌منزلهٔ سوژه غایب باشند؛ گویی خیابان‌ها و فضاهای عمومی مدرنیته به زنان تعلق ندارد [۱۶، ص۷۴]. مهم‌ترین اندیشمندانی که در نوشته‌هایشان به مفهوم پرسه‌زنی و ادراک شهر مدرن پرداخته‌اند (زیمل[5]، بودلر[6]، بنیامین[7] و...) اغلب پرسه‌زنی مردانه را مورد توجه قرار

1. A New Kind of Public Person
2. The Man of The Streets
3. Raymond Henry Williams
4. Virtuous act
5. Georg Simmel
6. Charles Baudelaire
7. Walter Benjamin

داده‌اند و به پرسه‌زن مؤنث اشاره‌ای نکرده‌اند [۳۱، ص۳۷ـ۴۰]. در این نوشته‌ها، به حضور زنان در شهر اشاره می‌شود، اما زن شهری بیشتر به‌منزلهٔ ابژه‌ای برای نگاه خیرهٔ سوژهٔ مردانه مطرح شده است. داستان *مرد جمعیت*[1]، اثر ادگار آلن‌پو[2]، نوشته‌ها و اشعار شارل بودلر، به‌خصوص *نقاش زندگی مدرن*[3]، و به‌طور مشخص‌تر بازخوانی این نوشته‌ها از سوی والتر بنیامین در این رابطه متن‌های بنیادی‌اند. داستان آلن‌پو با صحنه‌ای شروع می‌شود که ناظر- راوی پس از بهبود یافتن از یک بیماری سخت در کافه‌ای نشسته است و از پشت شیشهٔ آن مشغول تماشای جمعیت در یکی از خیابان‌های شلوغ لندن است. انگار که او از نگریستن به دریای خروشان سرهای آدمیان رهگذر لذت می‌برد [۱، ص۴۳]. ناظر- راوی پس از مدتی نگاه‌کردن به مردم شهر، مردی ناشناس را می‌بیند که نظرش را جلب می‌کند. میل به شناخت بیشتر مرد، ناظر- راوی را مشتاق می‌کند به تعقیب وی در شهر بپردازد. ناظر- راوی، درحالی‌که مرد ناشناس بین فضاهای شهری مدرن حرکت می‌کند، او را دنبال می‌کند و خود نیز در لایه‌های شهر گُم می‌شود. به بیان دیگر «[مرد جمعیت] عاقبت در جست‌وجوی سیمایی مبهم و ناشناس، که لحظه‌ای دیده و افسونش کرده است، بی‌پروا خود را در میان انبوه جمعیت رها می‌کند» [۲، ص۱۴۱]، زیرا مرد جمعیت شخصیتی است که به‌آسانی می‌تواند با جمعیت پیوند گیرد [۳، ص۹۶]. به‌رغم آنکه از داستان آلن‌پو به‌منزلهٔ یکی از آثار مهم در توصیف تجربهٔ مدرنیته نام می‌برند، نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که عنوان داستان و همچنین محیط شهری‌ای که بستر داستان را شکل می‌دهد به شکل کامل مردانه است. نزد بودلر هم پرسه‌زنی اساساً از ماهیتی جنسیت‌مند و صرفاً مردانه برخوردار است و در اشعار وی زنان رهگذر شهری فقط به‌مثابهٔ تصویری تماشایی برای نگاه مرد پرسه‌زن تبیین شده‌اند. شعر «یک رهگذر»[4] در مجموعهٔ *گل‌های بدی*[5] از این منظر قطعه‌ای کلیدی است و به بهترین شکل ادراک بودلر از زن زن شهری را متبلور می‌کند. بودلر در این قطعه می‌کوشد یک لحظهٔ گذرا در شهر مدرن را توصیف کند؛ لحظهٔ سیال مواجه‌شدن با یک زن رهگذر شهری و پدیدار و محوشدن او در برابر نگاه خیرهٔ شاعر: «برق نگاهش یکباره مرا جانی دوباره بخشید، آیا تو را دیگر بار پیش از ابدیت خواهم دید؟» [۴، ص۲۴۶]. شاعر با زن ناشناخته‌ای که رخت سیاه عزا پوشیده است مواجه می‌شود و میان شاعر و این زن نگاهی لحظه‌ای پدید می‌آید که الهام‌بخش شاعر می‌شود؛ مواجهه‌ای که «آن آرامشی که افسونت می‌کند، آن لذتی که نابودت می‌کند» را در شاعر ایجاد می‌کند [۴، ص۲۴۶]. نزد بودلر این مواجههٔ لحظه‌ای و گذرا سرنمون تجربهٔ مدرن است؛ بازتاب‌دهندهٔ ویژگی‌های *فانی*، *فرار* و *تصادفی* که در ذات مدرنیته وجود دارند [۲، ص۱۴۵].

1. The Man of the Crowd
2. Edgar Allan Poe
3. The Painter of Modern Life
4. "À Une Passante"
5. *The Flowers of Evil*

نکتهٔ اساسی اینجاست که زن در این قطعه به یک کالای شهری فروکاسته می‌شود و به ابژهٔ میل و خواست لحظه‌ای مرد پرسه‌زن تبدیل می‌شود. از این منظر، زن شهری یک برساختهٔ تخیل مردانه است محصول بیرون‌افکنی خواست‌ها و امیال مردانه که عاملیت و قدرت نظاره‌گری وی نفی می‌شود. درنتیجه، آنچه برای مدت‌ها از ادبیات و گسترهٔ ادراکی مدرنیته غایب به نظر می‌رسد توجه به صدا و دیدگاه زنی است که در قطعهٔ *زن رهگذر* بودلر دربارهٔ برخورد خودش با بودلر صحبت کند [۳۱، ص۴۵].

چرخش نگاه و تولد پرسه‌زنی زنانه

نظریه‌پردازان بسیاری در سال‌های اخیر با مطالعه و بازخوانی شرایط مدرنیتهٔ شهری در گذر از سدهٔ نوزدهم به بیستم به مفهوم ناظر و پرسه‌زن مؤنث (فلانوس)[1] توجه نشان داده‌اند؛ مفهومی که پیش از این گفتمان‌های غالب مردانه آن را نادیده انگاشته بود. نظریه‌پردازان علاقه‌مند به این مبحث پارادایم‌های مردانه‌ای را که بر مطالعات مرتبط با مدرنیتهٔ شهری سلطه داشته‌اند به چالش کشیده و می‌کوشند «جایگاه فراموش‌شده، ناپدیدشده و نادیده انگاشته شدهٔ نگاه شهری زنانه را در [ظهور، شکل‌گیری و گسترش] تاریخچهٔ ادراک مدرن» بازاحیا کنند [۲۵، ص۷۱۲]. به‌رغم آنکه فضاهای عمومی شهری به‌طور سنتی قلمروهایی مردانه بودند و پرسه‌زنی در میان این فضاها عملی ذاتاً مردانه محسوب می‌شد، زنان در سال‌های انتهایی سدهٔ نوزدهم کوشیدند جایگاه خود را به‌منزلهٔ ناظر متحرک در میان فضاهای شهری به‌دست آورند. با رجوع و بازخوانی متون و آثار هنری این دوران می‌توان حضور پرسه‌زن مؤنث را در شهر مدرن ریشه‌یابی کرد. بازخوانی‌ها می‌توانند این نکته را به اثبات برسانند که پرسه‌زنی زنانه اساساً وجود داشته و در آن شیوهٔ ادراک ماهیت شهر مدرن در تقابل با پرسه‌زنی مردانه بوده است. این متون نمونه‌های متعددی را از ادراک شهر مدرن از سوی زنان مشاهده‌گری که در خیابان‌ها و فضاهای عمومی حرکت می‌کنند ارائه می‌دهد که رجوع به آن‌ها می‌تواند در گشایش افق‌هایی برای شناخت جدید از شهر مدرن با بهره‌گیری از دیدگاه زنانه راهگشا باشد. تمرکز بر مفهوم ناظر متحرک زن و حضور وی در فضاهای عمومی شهر مدرن می‌تواند در تغییر ادراک از شهر به‌مثابهٔ فضایی برای سلطه و کنترل مردانه مؤثر باشد. همین مسئله موجب فراهم‌شدن زمینه‌ای تازه از ادراک شهر خواهد شد؛ زمینه‌ای که به فضای غیرمرکزگرای تبادل مشارکتی یاری می‌رساند و فضای سلطه و کنترل را انکار می‌کند [۲۵، ص۷۱۱]. در سدهٔ نوزدهم، قواعد اجتماعی و ارزش‌های اخلاقی مردانه در پی شکل‌دادن و تثبیت‌کردن گونهٔ مطلوب خود از زنانگی به‌مثابهٔ ابژه و کالای تماشایی بودند. این قواعد زنان را مجبور می‌کردند نگاه تثبیت‌شده‌ای را که از طرف قدرت غالب

1. Flâneuse

به رسمیت شناخته می‌شد درونی‌سازی کنند. پرسه‌زنی زنانه این هنجارهای غالب و یک‌طرفه را به چالش کشید و الگویی از زنانگی را در اختیار زنان قرار داد که با پیروی از آن می‌توانستند با نگاه و چشمان خود بنگرند و ادراک کنند: سایهٔ فلانوس [پرسه‌زن مؤنث] به فراسوی ساخت فرهنگی از زن به‌منزلهٔ یک تصویر گذار می‌کند، زیرا زن به مرحله‌ای می‌رسد که دیگر همانند گذشته یک کالای بصری برای مصرف‌شدن از سوی مرد نیست [۱۷، ص۱۸۹].

کلانشهر مدرن خود را همانند هتروتوپیایی نمودار کرد که اجازهٔ همزیستی تجربه‌های متکثر و متناقض را فراهم می‌کند؛ محیطی دربرگیرندهٔ تنش‌های اجتماعی، ابهام‌های اخلاقی و اضطراب‌های روانی توأم با مدرنیته. در دهه‌های انتهایی قرن نوزدهم و دهه‌های ابتدایی قرن بیستم، فضاهای عمومی کلانشهرهای مدرن برای زنان فضاهای مجادله و کشمکش بودند. در فاصلهٔ زمانی میان ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰، با مورد توجه قرار گرفتن حقوق زنان و افزایش آزادی‌های اجتماعی و به‌کارگیری زنان در مشاغل اداری و کارخانه‌ها (اغلب به‌منزلهٔ نیروی کار ارزان‌تر از رقبای مرد) به‌تدریج برای زنان امکان حضور و مشارکت در سپهرهای عمومی تسهیل شد. زنان به‌طور فزاینده به اشغال و حضور در فضاهای عمومی شهری روی آوردند؛ فضاهایی که به‌طور سنتی قلمروهای مردانه محسوب می‌شدند. به بیان دیگر، آن‌ها «در حال ورود به شهر بودند [و] با نگاهی تازه به تماشای شهر از درون آن می‌پرداختند» [۱۳، ص۶]. حضور و تکاپوی بدن زنانه در فضاهای شهری حق انحصاری مردان به شهر را با به چالش‌کشیدن الگوهای جنسیتی مردسالارانه متزلزل کرد و به‌طور هم‌زمان هیجان، تشویش و تهدید را در گسترهٔ عمومی شهر وارد کرد. به تعبیر جین رندل[1]، حضور و حرکت زن در شهر ذاتاً مجادله‌آمیز و تخطی‌کننده بود، زیرا با محوکردن مرز میان امر خصوصی و امر عمومی بر کنترل‌ناپذیری زنان در شهر دلالت می‌کرد [۲۳، ص۳۵].

رویکرد جنسیت‌مند در تقابل با پرسه‌زنی زنانه

حضور زنان در شهر هراس از دست دادن قدرت و سلطه بر قلمروهای عمومی را در مردان ایجاد کرد و با مقاومت فرهنگ مردسالارانه مواجه شد. زنان محترم مجاز نبودند به‌تنهایی و بی‌هدف در شهر حضور پیدا کنند و برای آن‌ها همچون همتایان مرد امکان گشت‌وگذار آزادانه در شهر فراهم نبود. حضور زنان امری خلاف آداب اجتماعی و ارزش‌های اخلاقی محسوب می‌شد و با بدنامی و انگ اخلاقی جامعهٔ مردسالارانه توأم می‌شد. درنتیجه، حضور زنانه با «نظارت، توجه، ارزیابی و قضاوت، تعصب، شک و آزار» همراه بود [۱۷، ص۱۷۸]. زنان به‌واسطهٔ همراهی در کنار بستگان مذکر (همسر، فرزند، پدر، برادر) حق حضور در فضاهای عمومی شهری را داشتند و باید به شیوه‌ای رفتار می‌کردند که توجه رهگذران را به خود جلب نکنند. در این دوران (سدهٔ نوزدهم)،

1. Jane Rendell

زن‌ها میان دوگانهٔ کاملاً متفاوت زن خیابان‌ها و زن قابل احترام ازدواج‌کرده در نوسان بودند [۱۵، ص۳۶]. به‌تنهایی حرکت کردن زن در شهر به معنای پشت سر گذاشتن ارزش‌های اخلاقی در نظر گرفته می‌شد و هنگامی که یک زن به صورت بی‌هدف در خیابان‌ها حرکت می‌کرد، در معرض اتهام خیابان‌گرد[1] بودن قرار می‌گرفت [۱۱، ص۱۱۹]. بااین‌حال، زن خیابان‌گرد مدرن به‌مثابهٔ استعاره‌ای برای دیگربودگی شهری سوژه‌ای چالش‌برانگیز بود. این پدیده از یک‌سو تصویر مرکزی بسیاری از فانتزی‌های شهری مردانه بود و از سوی دیگر نماد یک زنانگی تباه‌شده که با آرمان‌های تقوای زنانه مبتنی بر مفاهیم خانگی مقابله می‌کند [۲۸، ص۹].

برخی نظریه‌پردازان تصور می‌کنند مقاومت فرهنگ غالب مردسالارانه موجب شد به‌رغم حضور زنان در فضاهای عمومی شهری، امکان پرسه‌زنی زنانه در فضاهای شهر مدرن وجود نداشته باشد. نظریه‌پردازان ذکرشده بر این اعتقادند که پرسه‌زن اساساً فیگوری مردانه بوده است و به‌واسطهٔ تفکیک‌های جنسیتی قرن نوزدهم و فقدان آزادی زنان برای حرکت‌کردن و نگریستن در فضاهای عمومی، مجالی برای بروز و ظهور مفهوم پرسه‌زن مؤنث وجود نداشته است. به عبارت دیگر، «غیاب پرسه‌زن مؤنث از توزیع اجتماعی قدرت برمی‌خاست که طردکردن زنان را از حضور در قلمروهای عمومی تجویز می‌کرد» [۱۷، ص۱۷۵]. جنت ولف[2] در مقالهٔ «پرسه‌زن نامرئی: زن و ادبیات مدرنیته»[3] معتقد است امکان وجود پرسه‌زن مؤنث به دلیل شکاف‌ها و طبقه‌بندی‌های جنسیتی مدرنیته ناممکن بوده است. او باور دارد ادبیات و گفتمان مدرنیته، به‌خصوص نوشته‌های متفکرانی همچون زیمل، بنیامین و بودلر که به‌خوبی مشخصه‌های پرسه‌زن مرد را تشریح کرده‌اند، در رابطه با حضور پرسه‌زنی زنانه [فلانوس] بحثی را مطرح نکرده‌اند [۳۱، ص۳۷ـ۴۱]. پرسه‌زن مرد به‌مثابهٔ هنرمند زندگی مدرن (در بیان بودلر)، هیچ همتای زنی نداشت. به‌زعم ولف، اگرچه زنان در این دوران می‌توانستند به‌منزلهٔ خریدکننده در فضای عمومی شهری ظاهر شوند، تفاوت عمده‌ای میان کارکرد خرید زنانه با عملکردهای خانگی آن‌ها وجود نداشته است [۳۱، ص۴۴]، زیرا این حضور زنانه فقط برای انجام‌دادن کارهای روزمره و خرید بوده است و به زنان اجازه نمی‌داد خود را در جذابیت‌های شهری غوطه‌ور کنند و آزادانه به گردش و پرسه‌زنی در شهر بپردازند. گریسلدا پولاک[4] باور دارد در آن زمانه همتای زنانه‌ای برابر با پرسه‌زن مرد وجود نداشته است، زیرا «زنان نمی‌توانستند از آزادی ناشناختگی در میان جمعیت لذت ببرند. آن‌ها از این حق برخوردار نبودند که نگاه کنند، خیره شوند و مورد موشکافی قرار دهند. چنان‌که متن بودلر نشان می‌دهد، زنان نگاه نمی‌کنند، بلکه به‌منزلهٔ ابژهٔ نگاه خیرهٔ پرسه‌زن مرد تبیین می‌شوند» [۲۷، ص۱۰۰].

---

1. Street-walk
2. Janet Wolff
3. “The Invisible Flaneuse: Woman and Literature of Modernity”
4. Griselda Pollock

امکان پرسه‌زنی زنانه در عصر مدرنیته

همهٔ پژوهش‌گران به محدودیت‌های شدید زنان در پرسه‌زنی که به اوایل ظهور مدرنیته مرتبط است باور ندارند. برخی از آن‌ها معتقدند فارغ از محدودیت‌های موجود، زنان موفق شده‌اند راه‌های تازه‌ای پیدا کنند و حضور خود را به پیکره‌های نوین شهری تحمیل کنند. نکتهٔ مهم در اینجاست که حضور زنان از دریچه‌های مختلفی فرصت بروز پیدا کرده است؛ دریچه‌هایی که همانند یک روزنه عمل کرده‌اند و سبب شده‌اند زنان راحت‌تر بتوانند رَدی از خویش را بر پیکرهٔ شهر باقی بگذارند. این روزنه‌ها فرصتی بودند تا زنان از طریق آن‌ها نمود خویش را در پرسه‌زنی نمایش دهند و صدای خود را به صدای مردانهٔ غالب تحمیل کنند.

۱. مراکز خرید و حضور زنان پرسه‌زن

درحالی‌که ولف و پولاک پرسه‌زنی زنانه در شهر را ناممکن می‌دانستند، برخی از نظریه‌پردازان با این دیدگاه مخالفت کردند. آن فریدبرگ[1] یکی از صاحب‌نظرانی است که تصور می‌کند زن پرسه‌زن وجود داشته و آزادی پرسه‌زنی زنانه به امکان تنهایی خرید رفتن زنان مرتبط بوده است. از منظر فریدبرگ، خریدکردن صرفاً فعالیتی برای به‌دست‌آوردن کالاها نیست، بلکه کنشی مبتنی بر فراغت است؛ راهکاری برای گریز از محدودیت‌های نظام مردسالارانهٔ خانگی. والتر بنیامین در نوشته‌هایش به ارتباط میان پرسه‌زنی و فرهنگ مصرفی اواخر قرن نوزدهم اشاره می‌کند و پاساژها و مراکز خرید را مکان‌هایی کلیدی برای ظهور پرسه‌زن مرد در نظر می‌گیرد. در سال‌های پایانی قرن نوزدهم، رشد و گسترش فروشگاه‌ها و مراکز خرید برای زنان این فرصت را فراهم کرد تا در فضاهای شهری مدرن ظهور و حضور بیشتری داشته باشند. این مکان‌ها می‌توانستند به واسطهٔ مشخصهٔ عمومی‌ـ خصوصی بودن هم‌زمانشان (ترکیب فضای عمومی شهری با قلمروی فضای داخلی) به‌مثابهٔ بسط و تکاملی برای فضای داخلی خانگی در نظر گرفته شوند که برای زنان آزادی مشارکت در زندگی اجتماعی را فراهم می‌کردند. خریدکردن به‌تدریج به فعالیتی ذاتاً زنانه مبدل شد که می‌توانست برای زنان فاصله و شکاف میان محدودیت خانگی و مشارکت فعالانه در فضاهای عمومی متروپولیس را پُر کند. مراکز خرید برای زنان بهشتی امن بودند، زیرا آن‌ها می‌توانستند بدون آزار دیدن و در معرض اتهام قرار گرفتن به‌راحتی در میان فضاها حرکت کنند و به ویترین‌ها و جلوه‌های بصری شهر مدرن خیره شوند [۱۴، ص۴۲۱ـ۴۲۵]. جهان مینیاتوریزه‌شدهٔ نمایش داده شده در ویترین فروشگاه‌ها و مراکز خرید خود را به نگاه خیرهٔ رهگذران ارائه می‌دادند و به شیوه‌ای شبه‌سینماتیک، امیال افرادی را که به آن‌ها می‌نگریستند بازتاب می‌دادند (تصاویر ۱ و۲). از منظر فریدبرگ «قدرت

1. Anne Friedberg

نگاه خیرهٔ» زنانه به شیشهٔ ویترین مغازه‌ها، نگاهی کلیدی و سرشار از قدرت انتخاب است [۱۵، ص۳۴] . او نگریستن به ویترین فروشگاه‌ها و پرسه‌زنی را از منظر رابطهٔ میان جنسیت و قدرت سوبژکتیو در پیوند با یکدیگر قرار می‌دهد، اما بااین‌حال تصدیق می‌کند که آزادی زنانه هنگام خرید برابر با آزادی مردان پرسه‌زن نیست که بی‌هدف در فضاهای شهری حرکت می‌کردند [۱۵، ص۳۶].

تصویر ۱. ویترین فروشگاه‌ها [۱۴، ص ۴۲۱]؛ تصویر۲. آگوست ماکه (۱۹۱۴)، فروشگاه مد [۱۲، ص ۱۶۵]

۲. سالن سینما و ظهور پرسه‌زن مؤنث

در کنار مراکز خرید و دیگر فرم‌های معمارانهٔ مبتنی بر نظاره‌گری شهر مدرن، که امکان حضور زنان را به گونه‌ای امن در فضاهای عمومی شهری تسهیل کردند، سالن‌های سینما نیز از اهمیتی ویژه برخوردار بودند. همان‌طور که فریدبرگ اشاره می‌کند: «میان تماشای فیلم و تماشای ویترین مغازه‌ها و مصرف‌گرایی رابطه‌ای بنیادی برقرار است» [۸، ص۴۰۴] و تجربه و ادراک فیلم «تجسم‌بخش حالت نگریستن در زمان پرسه‌زنی و بُعد عمومی آن است» [۹، ص۴۸]. نگاه خیره و سیال زن مدرن از هر دو جهان مینیاتوریزه‌شده [ویترین مغازه‌ها و سالن‌های سینما] لذت می‌برد و به یک «مصرف‌کنندهٔ تصاویر» بدل می‌شود [۱۰، ص۷۹]. به همین دلیل، سالن سینما را باید به‌منزلهٔ نهادی فرهنگی‌ـ اجتماعی در بافت شهری مدرن و به‌مثابهٔ یکی از «مکان‌های گردهمایی نوین در چرخش سده» محسوب کرد [۲۸، ص۱] که ظهور آن با «یک تغییر اساسی در توپوگرافی حیطه‌های خصوصی‌ـ عمومی، به‌ویژه در رابطه با جایگاه زنان و گفتمان مرتبط با جنسیت» هم‌زمان شد [۱۹، ص۲]. سالن سینما از همان ابتدا

خود را به‌منزلهٔ یک سپهر عمومی جایگزین برای فعالیت نظاره‌گری زنان ارائه کرد؛ زنانی که از امکان حضور با فراغت و حرکت آزادانه در فضاهای عمومی شهری منع شده بودند. همانند مراکز خرید، ورود به قلمروی عمومی- خصوصی سینما حس امنیت فضای داخلی و آشوب و هیجان فضای عمومی را هم‌زمان ارائه می‌کرد. سینما برای گریز زنان از یکنواختی زندگی روزانه و کار تکراری خانگی همچون پناهگاه عمل می‌کرد. البته در ابتدا همچون ورود به فضاهای عمومی شهری زنان «از رفتن به سینما نیز منع می‌شدند، خصوصا آن‌چنان که [گرترود] کُخ[1] اشاره می‌کند، زمانی که آن‌ها به‌تنهایی به سینما می‌رفتند» [۱۷، ص۱۸۷]. بااین‌حال سهولت دسترسی به سالن سینما به‌تدریج برای زنان تنها نیز فراهم شد. تاریکی سالن سینما و ورود به جهان خیالی تصاویر متحرک لذت نظاره‌گری منحصربه‌فردی به مخاطبش اعطا می‌کرد. این لذت برای زنانی که از عرصهٔ فضاهای عمومی شهری محروم و طرد شده بودند جذابیت مقاومت‌ناپذیری داشت [۱۷، ص۱۸۷]. نکتهٔ جالب در اینجاست که سالن‌های سینما در زبان فارسی تماشاخانه نامیده می‌شدند [۱۰، ص۷۷] و این تماشاخانه‌ها محیطی بودند که زن مدرن شهری با حضور در آن‌ها منظر تماشایی شهر مدرن را با نگاه خیرهٔ خود ادراک می‌کرد. آنکه گلبر[2] ارتباط سالن سینما و تجربهٔ پرسه‌زنی زنانه را این‌گونه توصیف می‌کند: مکان‌های پرسه‌زنی از همان روزهای آغازین در مدیوم فیلمیک حکاکی شده‌اند. سینما با کاوش در واقعیت فیزیکی تصاویر بر شکل‌گیری نگاه خیرهٔ تماشاگر زن تمرکز و آن را برجسته می‌کند. سینما برای زنانی که به مدت طولانی از لذت‌بردن منع شده بودند می‌تواند به‌مثابهٔ یکی از نخستین مکان‌های عمومی در نظر گرفته شود؛ مکانی که در آن آزادی نوین نگاه خیره، قابل دسترس و تمرین‌کردن است [۱۷، ص۱۸۶].

۳. ریشه‌یابی پرسه‌زنی زنانه در متون و تصاویر

علاوه بر حضور زنان در مکان‌هایی همچون سالن سینما و مراکز خرید، که فرصت حرکت و پرسه‌زنی را برای آن‌ها به‌وجود می‌آورد، با رجوع به فرهنگ بصری نوظهور شهر مدرن و برای نمونه با نگریستن به پوسترهای تبلیغی این دوره، می‌توان دلالت‌های فراوانی مبنی بر وجود پرسه‌زنی زنانه در فضاهای شهری مدرن پیدا کرد.

با تصویرکردن زنان مدرن در شهر مدرن، که به منظرهای شهری مدرن می‌نگرند، پوسترهای انتهای قرن بازتاب‌دهندهٔ تغییراتی تاریخی بودند [۲۰، ص۳۳۶].

1. Gertrud Koch
2. Anke Gleber

این پوسترها، که به صورت رنگی و در ابعاد بزرگ در فضاهای شهری نصب می‌شدند، به‌آسانی چشمان مخاطب را با رنگ‌های درخشان و تصاویر جذاب خود خیره می‌کردند. آن‌ها نقشی کلیدی در شکل‌دهی به فرهنگ بصری مدرنیته برعهده داشتند. این پوسترها برای جذب توجه مخاطبی که به هنگام حرکت در شهر در حال پراکنده‌اندیشی و عدم تمرکز بود از استراتژی‌های بصری متفاوت بهره می‌بردند. در بسیاری از این پوسترها، زنان پرسه‌زنی را می‌توان مشاهده کرد که با فراغ بال در حال حرکت و گذار در فضاهای شهر مدرن‌اند و به منظرهای جذاب شهری می‌نگرند. یک پوستر تبلیغی (۱۸۹۴) زن پرسه‌زنی را نمایش می‌دهد که با پوششی فاخر در میان تودهٔ جمعیت شهری ایستاده و با نگاه خیره‌اش به فضایی بیرون از قاب تصویر می‌نگرد (تصویر ۳). اما به‌رغم عمل نگاه‌کردن از سوی او، زن به‌منزلهٔ یک منظر تماشایی نیز ترسیم شده که نگاه پرسه‌زن‌های مرد را به خود جلب کرده است. درنتیجه، این پوستر نمایانگر ترکیب متضاد نگاه‌های خیره‌ای است که به فضاهای موجود در خیابان یک متروپولیتن در دههٔ ۱۸۹۰ شکل می‌دادند [۲۰، ص۳۳۹]. پوستری دیگر، نمایانگر پرسه‌زن‌هایی از طبقهٔ کارگر است که در حال نگریستن به ویترین مغازه‌ها دیده می‌شوند (تصویر ۴). از آنجا که پوسترهای ذکرشده برآمده از تجربهٔ زیستی دوران خودند و اتفاق‌های آن زمان را تصویر کرده‌اند، می‌توان آن‌ها را به‌منزلهٔ اسنادی مبنی بر وجود زن پرسه‌زن در سال‌های انتهایی قرن نوزدهم در نظر گرفت. این پوسترها زنان جدید را در حال انجام‌دادن عمل پرسه‌زنی در شهر مدرن و لذت‌بردن از آن به تصویر کشیده‌اند و نشان می‌دهند «پرسه‌زنی زنانه بخشی ذاتی و جدایی‌ناپذیر از فرهنگ مدرنیتهٔ شهری در اواخر قرن نوزدهم بوده است» [۲۰، ص۳۵۱].

تصویر ۳. پوستر تبلیغی (۱۸۹۴) [۲۰، ص۳۴۰]؛ تصویر ۴. لیتوگرافی(۱۸۹۸)، تئوفیل الکساندر استینلن [۲۰، ص۳۴۳]

در راستای جست‌وجو و بازکشف پرسه‌زنی زنانه در لایه‌های تاریخی قرن نوزدهم، رجوع به برخی متون و نوشته‌های این دوران نیز می‌تواند راهگشا باشد. رمان‌نویسان و نویسندگان زن، «از ژرژ ساند[1] گرفته تا بئاتریس وب[2] در قرن نوزدهم و از ویرجینیا وولف[3] گرفته تا گرترود استاین[4] در قرن بیستم، همگی دربارهٔ پرسه‌زنی مولد[5] نوشته‌اند» [۲۰، ص۳۴۸]. در اوایل قرن نوزدهم و به‌واسطهٔ محدودیت‌های اجتماعی و فرهنگی، برخی از نویسندگان و هنرمندان زن با پوشیدن لباس‌های مردانه کوشیدند نقش پرسه‌زن را اتخاذ کنند و از جذابیت‌های شهر مدرن لذت ببرند. ژرژ ساند یکی از نویسندگانی بود که برای بهره‌گیری از لذت حضور و پرسه‌زنی در شهر لباس‌های مردانه می‌پوشید و با تغییر پوششْ خود را به هیئت مردانه درمی‌آورد. او تجربهٔ لذت خود را از حضور در فضاهای عمومی شهر، هنگامی که پوشش مردانه داشته است، این‌گونه تشریح می‌کند:

> از گوشه‌ای از پاریس به گوشهٔ دیگر پرواز می‌کردم. به نظر می‌رسید می‌توانم سرتاسر جهان را بگردم... در هر نوع آب‌وهوایی بیرون می‌رفتم و در هر زمان [دلخواهی] به خانه باز می‌گشتم... کسی به من توجه نمی‌کرد و کسی متوجهٔ تغییر پوشش من نمی‌شد... هیچ‌کس من را نمی‌شناخت. هیچ‌کس به من نگاه نمی‌کرد... من اتمی گمشده در جمعیت بیکران بودم [۱۷، ص۱۷۳].

درحالی‌که ژرژ ساند در پاریس دههٔ ۱۸۳۰ با پوشش مردانه در شهر پرسه‌زنی می‌کرد، ویرجینیا وولف چند دهه بعد و در لندن توانست بدون نیاز به تغییر پوشش، آزادانه، در فضاهای شهری گشت‌وگذار کند و از تماشاکردن مناظر شهری لذت ببرد. شهر در آثار وولف اساس مادی انسان مدرن است و راه‌رفتن در شهر یکی از مشخصه‌های اصلی شخصیت‌های آثار وی (به‌خصوص کاراکترهای زن) محسوب می‌شود [۲۱، ص۱]. وولف روزانه مدت زمان زیادی را به قدم‌زدن در شهر می‌پرداخت، خواه به‌تنهایی یا با همراهی دیگران (اغلب به همراه همسرش) [۲۱، ص۱ـ۲]. او در مقالهٔ «خیابان‌گردی: ماجراجویی در لندن»[6] به تشریح تجربهٔ پرسه‌زنی زنانه در شهر و انرژی مثبتی می‌پردازد که از حضور در میان جمعیت می‌گیرد و اشاره می‌کند که ایده‌ها و مواد نوشته‌هایش را از این پرسه‌زنی‌ها به دست می‌آورد. علاقهٔ وولف به پرسه‌زدن چنان شدید بوده که وی در مقالهٔ مذکور اشاره می‌کند اغلب برای گشت‌وگذار در شهر به دنبال بهانه بوده است: حتی بهانهٔ ساده‌ای همچون خرید یک مداد برای نوشتن [۳۲، ص۱]. برای وولف، شهر فقط منظری تماشایی برای حرکت و نظاره‌گری نبود، بلکه تجربهٔ شهری از نگاه وی

1. George Sand
2. Beatrice Webb
3. Virginia Woolf
4. Gertrude Stein
5. Productive flanerie
6. “Street Haunting: A London Adventure”

بخشی بنیادی در شکل‌دهی به هویت زنانه محسوب می‌شد. با وام‌گیری از دیدگاه ویرجینیا وولف می‌توان از چشم عظیم پرسه‌زن یاد کرد. گویی پرسه‌زن به چشمی عظیم تبدیل می‌شود که قادر است بدن‌ها و ذهن‌های دیگران را دربرگیرد و با تودهٔ جمعی همدلی کند.

کلئو از ۵ تا ۷ و مفهوم در میان بودگی

به‌رغم آنکه مباحث شکل‌گرفته پیرامون پرسه‌زن مؤنث پس از نظریه‌پردازی پیرامون مرد پرسه‌زن شکل گرفته است، تفاوت‌های بنیادینی میان ماهیت پرسه‌زنی مردانه و پرسه‌زنی زنانه وجود دارد. اولین تفاوت میان این دو مفهوم آن است که پرسه‌زن مؤنث همواره خود را در موقعیتی «در میانه» می‌بیند. بدین معنا که پرسه‌زن مؤنث از یک‌سو در جایگاه ابژهٔ نگاه خیرهٔ مردانه قرار دارد و از سوی دیگر سوژه‌ای است که به پیرامون خویش می‌نگرد. این موقعیت در میانه بودن به پرسه‌زن مؤنث در مقایسه با همتای مرد پویایی و دیالکتیک متمایزی می‌بخشد. بودلر در مقالهٔ «نقاش زندگی مدرن» به تبیین مشخصه‌های پرسه‌زن مرد می‌پردازد و می‌نویسد:

> برای پرسه‌زن تمام‌عیار و برای تماشاگر پُراشتیاق سکناگزیدن در قلب جمعیت، درون فراز و فرود حرکت و در متن گریزنده و نامتناهی، لذتی بس عظیم است. دور از خانه بودن، اما در همه‌جا خود را در خانه احساس کردن. دنیا را دیدن، در مرکز دنیا بودن، اما از جهان پنهان ماندن. این‌هاست اندکی از جزئی‌ترین لذات آن اشخاص مستقل پُرشور بی‌طرفی که زبان از تعریفشان قاصر است. تماشاگر شاهزاده‌ای است که همه‌جا از ناشناس‌بودن لذت می‌برد... چنان به میان تودهٔ مردم قدم می‌گذارد که گویی مخزنی عظیم از نیروی الکتریکی است [۲، ص ۱۴۳].

بودلر نامرئی‌بودن و ناشناختگی را به‌منزلهٔ یکی از ویژگی‌های مهم و برجستهٔ مرد پرسه‌زن معرفی می‌کند. درحالی‌که پرسه‌زن مرد بودلر «در قامت مشاهده‌گر غیرقابل مشاهده و بیننده‌ٔ نادیدنی موقعیتی ممتاز را در مدرنیتهٔ شهری کسب می‌کند» [۶، ص ۶۹]. زن پرسه‌زن از به‌دست‌آوردن چنین موقعیتی ناتوان است، زیرا آزادی حضور و حرکت جسمانی زن در فضای شهری به‌واسطهٔ نگاه‌های خیرهٔ کنترل‌کنندهٔ مردان رهگذر محدود می‌شود. این محدودیت به واسطهٔ پیش‌داوری‌هایی که مبتنی بر ارزش‌گذاری‌های اخلاقی/ فرهنگی/ اجتماعی بوده انجام شده است. درنتیجه، زن در مقایسه با مرد پرسه‌زن با محدودیت‌های بیشتری مواجه بوده است و قادر نبوده همچون او «ردای ناشناختگی» بر تن کند و از لذت ناشناخته‌بودن و در میان تودهٔ جمعی بودن لذت ببرد [۲۸، ص۹].

کلئو از ۵ تا ۷[1]، ساختهٔ آینس واردا[2]، فیلمی است که بر بازنمایی‌های پرسه‌زن مؤنث متمرکز شده است. فیلم مذکور تجربهٔ دگرگونی یک خوانندهٔ پاپ [کلئو] را در مواجهه با شهر

1. *Cleo From 5 to 7*
2. Agnes Varda

نمایش می‌دهد. ویژگی منحصربه‌فرد «در میانه بودن» که مخصوص پرسه‌زن مؤنث است به تأثیرگذارترین شکل ممکن در فیلم *کلئو از ۵ تا ۷* نمودار شده است. در فیلم صحنه‌هایی فراوان را می‌توان مشاهده کرد که کلئو به‌عنوان زنی شهری به اطراف خود نگاه می‌کند و تجربه‌های دیداری فراوانی را از سر می‌گذراند. اما نگاه‌کردن کلئو سویهٔ دیگری هم دارد که همانا مورد نگاه واقع شدن است. کلئو می‌بیند و نگریسته می‌شود تا این‌گونه مفهوم در «میانه بودن» تجلی یابد. مصداق عینی مورد نگاه واقع شدن جایی است که کلئو با عوض‌کردن لباس خود و پوشیدن لباسی تیره دوباره به دل شهر بازمی‌گردد. کلئو به محض خروج از خانه توجه مردان شهر را جلب می‌کند که به او همچون ابژه‌ای مسحورکننده می‌نگرند (تصویر ۵). فیلم در ادامه، بازی نگاه‌ـ کردن و نگاه‌ـ شدن را توسعه می‌دهد؛ تا جایی که در یکی از لحظه‌های اوج، کلئو در سیل بی‌امان نگاه‌ها غرق می‌شود. گویی همهٔ مردم شهر با لذتی جنسیت‌مند و کنجکاوانه به او نگاه می‌کنند. شدت ابژهٔ نگاه خیره شدن در صحنهٔ مذکور چنان شدید است که همهٔ نگاه‌ها را تحت پوشش قرار می‌دهد؛ حتی آن‌هایی که در حال حاضر در خیابان حضور ندارند و پیش از این دیده شده‌اند (تصاویر ۶ و ۷ و ۸). فیلم‌ساز در ابتدای این سکانس برای برجسته‌کردن عنصر نگاه با تصاویری از خیره‌شدن به کلئو آغاز می‌کند که خود کلئو هم در قاب‌بندی تصویر حضور دارد (تصویر ۵). اما در ادامه کلئو به‌تدریج از فضای قاب خارج می‌شود و دوربین با منطبق‌کردن زاویهٔ دید خود با نگاه افراد خیره به کلئو بر شدت امر نگاه تأکید می‌کند (تصاویر ۷ و ۸). به بیان دیگر، با حذف‌کردن کلئو از تصاویر کسانی که به او خیره می‌شوند همهٔ انرژی ترکیب‌بندی تصویر بر نگاه دیگران متمرکز می‌شود.[۱] تصاویر ۷ و ۸، آشناهای کلئو را نشان می‌دهد که در زمان گذشته [یا حالی] نامعلوم در فضای داخلی خانه نشسته‌اند و به او خیره شده‌اند. گویی کلئو در هجمهٔ نگاه‌ها چنان محاصره شده که حتی نگاه‌های شکل‌گرفته در زمان‌های نامشخص را هم به خاطر می‌آورد. درنتیجه، پرسه‌زن مؤنث در این صحنهٔ نمونه‌ای هستهٔ مرکزی درام است که از سوی نگاه‌های مختلف آدم‌های متفاوت سیطره شده است. این نگاه‌ها می‌توانند برآمده از لایه‌های متفاوت زیستی کلئو باشند، زیرا هریک از این افراد از منظری خاص به او نگاه می‌کند؛ مثلاً مرد حاضر در تصویر ۸ عاشق کلئو است و به او نگاهی کلیشه‌ای و جنسیت‌زده دارد. این صحنه نشان می‌دهد چگونه بدن زنانه در شهر همچون تصویری برای نمایش و یک ابژهٔ مطلوب برای نگاه خیرهٔ مردانه عمل می‌کند. تصویر کلئو با حضورش در شکل‌دهی منظر تماشایی شهر مدرن مشارکت می‌کند و عنصری است در کنار سایر تصاویر شهر مدرن: پوسترها، تابلوها، نورهای نئونی و ویترین فروشگاه‌ها. نکتهٔ درخور ذکر این است که

۱. آینس واردا در صحنهٔ دیگری از فیلم هم بر اهمیت نگاه‌کردن تأکید می‌کند؛ جایی که پرده‌ای کوتاه از یک فیلم صامت با بازی ژان لوک گدار و آنا کارینا در سالن سینما نمایش داده می‌شود. معنای ضمنی این درام صامت بر چگونگی نگاه‌کردن تمرکز و آن را برجسته می‌کند.

به‌رغم آنکه زن از نقشی بنیادی در شکل‌دهی فرهنگ بصری مدرنیته برخوردار است، در بسیاری مواقع خود را به‌مثابهٔ تصویری تشخیص می‌دهد که دائماً در معرض نگریسته‌شدن است. درنتیجه، وی درک می‌کند که تحت نظارت و کنترل نگاه‌های ارزش‌گذارانهٔ مردانه است و شهر به پانوپتیکون[1] متحرک و غول‌آسایی مبدل می‌شود که براساس نگاه‌های رهگذران به رفتار و سوبژکتیویتهٔ زنانه شکل گرفته است. اما مسئله اینجاست که اشتیاق زن پرسه‌زن برای کاوش در جهان، هنگامی که وی با محدودیت‌هایش مواجهه می‌شود، پایان می‌یابد. زمانی که رهگذران مرد با فانتزی‌هایشان به او حمله می‌کنند و وی را آزار می‌دهند و در خیابان ارزیابی می‌کنند [۱۷، ص۱۸۵]. تفاوت نگاه به پرسه‌زنی زنانه در *کلئو از ۵ تا ۷* در به چالش کشیدن ایدهٔ مسلط ذکرشده است؛ جایی که هجوم نگاه‌های پرسش‌گر برآمده از گذشته و حال قادر نیستند مانعی بر سر راه کلئو در جهت رسیدن به هویت خویش ایجاد کنند.

تصویر ۵. نگاه خیرهٔ مردان به کلئو ؛ تصویر ۶. زنِ فالگیر. دیگر از حضو کلئو در قاب خبری نیست.

تصویر ۷. زن با لبخندی معنادار نگاهش را به رخ می‌کشد؛ تصویر ۸. مردی که عاشق کلئو است به او/ مخاطب خیره شده است.

1. Panopticon

پرسه‌زنی پویای کلئو به‌مثابهٔ رویکردی مخالف‌خوان

در فرهنگ سنتی اغلب زنانگی را با خانه، ثبات و ایستایی یکی می‌دانند و حرکت و گذار میان قلمروها را به مردانگی مرتبط می‌کنند. اسطورهٔ *اودیسهٔ* هومر[1] سرنمون چنین دیدگاهی است. اودیسه به‌منزلهٔ مظهر مردانگی همیشه در حال سفر و جابه‌جایی در میان قلمروهای مختلف است. هنگامی که او در سرزمین‌های ناشناخته جست‌وجو می‌کند، همسرش، پنه‌لوپه[2]، که می‌تواند مظهر و سرنمون زنانگی باشد، در خانه‌اش در ایتاکا ساکن است و بازگشت وی را انتظار می‌کشد [۱۰، ص۸۰]. ازاین‌رو، زن و زنانگی در فرهنگ غرب قرابت معنایی زیادی با خانه و امر خانگی دارد و مفهوم تحرک و پرسه‌زنی زنانه برای چنین پارادایم مفهومی تثبیت‌شده‌ای چالشی محسوب می‌شود.

پرسه‌زنی در آغازین روزهای خود با حرکت جسمانی و تماس کف پاها با سنگ‌فرش و آسفالت خیابان معنا یافته است. اما پس از مدت‌ها تکنولوژی‌های نوین شهری (ماشین‌ها، ترن‌ها و...) نقش واسطه‌هایی را بازی کردند تا امکان پدیدارشدن دیگر گونه‌های پرسه‌زنی را هموار کنند. این تکنولوژی‌ها به‌مثابهٔ فرایندی برای ادراک انسانی عمل کردند و تجربه‌های ادراکی متفاوتی را برای پرسه‌زن فراهم کردند. ادراک مبتنی بر سرعت، حرکت و شتاب تکنولوژیک با ادراک انسانی ناظر آمیخته شد و تجربه‌ای جدید از ادراک را که به نوعی فرا-انسانی بود پدید آورد. ادراکی مبتنی بر پراکندگی، قطعه‌قطعگی، گسستگی و عدم تمرکز که با مشخصه‌های سینماتیک از فضا و مکان هماهنگ بود. فرد ناظر در محفظهٔ بسته و فضای امن (کوپهٔ قطار و فضای داخلی ماشین) قرار می‌گرفت و تجربهٔ حضور در یک محیط هم‌زمان خصوصی- عمومی را از سر می‌گذراند [۲۹، ص۳۳-۴۵]. او به کمک همین تکنولوژی‌ها با سرعت و ضرباهنگ بالاتری به پرسه‌زن پیاده به گذار در لایه‌های شهری می‌پرداخت. در فیلم *کلئو از ۵ تا ۷* بخش‌های متعددی وجود دارد که به چنین ادراکی از شهر اشاره می‌کند، زیرا استفاده از وسایل تکنولوژیک جهت پرسه‌زنی سکانس‌های بسیاری از این فیلم را به خود اختصاص داده است. یکی از این سکانس‌ها مربوط به جایی است که کلئو به همراه دوست و ندیمه‌اش، آنژل، سوار تاکسی می‌شود. رویکرد فیلم‌ساز میان تصویرکردن کلئو و آنژل از یک‌سو و نمایش‌دادن شهر و جذابیت‌هایش از سوی دیگر تعادلی دکوپاژی برقرار کرده است. بدین معنا که جایگاه دوربین در فصل ماشین‌سواری به شکلی انتخاب شده که کلئو/ آنژل از یک‌سو و شهر از سوی دیگر فرصتی یکسان در قاب تصویر داشته باشند (تصاویر ۹ و۱۰). دوربین دائماً میان ترسیم شخصیت‌ها و شهر براساس رویکرد دکوپاژی نما/ نمای معکوس تأکید می‌کند و شهر برابر با شخصیت‌ها مجال دیده‌شدن پیدا کرده است. توجه به شهر و تأثیر تصویری شهر مدرن بر پرسه‌زن مؤنث [کلئو] چنان برجسته است که در بسیاری از لحظه‌ها، به‌رغم حضور شخصیت‌ها در قاب،

1. *Odyssey* by Homer
2. Penelope

فضای کافی جهت دیده شدن پیکره‌های شهری هم ایجاد شده است (تصویر ۱۱). این رویکـرد نشـان می‌دهد شهر برای آینس واردا ارزشی برابر با شخصیت‌های فیلمش دارد. درنتیجه، همان‌قدر که فـیلم دربارهٔ کلئو است، می‌تواند دربارهٔ شهری هم باشد که او را در برگرفته است؛ رویکردی مدرنیستی کـه فضا و پیکره‌های شهری را هم‌ارزش با فیگورهای انسانی قرار داده است. این نگـرش در سـکانس‌هـای پایانی فیلم هم تکرار می‌شود؛ جایی که کلئو به همراه سرباز جوان بـرای رفـتن بـه بیمارسـتان سـوار اتوبوس می‌شود. فیلم‌ساز در این سکانس هم براساس رویکردی واگرایانـه بـرای شـهر و شخصـیت‌هـا ارزش سینمایی یکسانی قائل شده است (تصاویر ۱۲ و ۱۳) و حضور شخصیت‌ها مـانعی بـرای تمرکـز بر فضاهای شهری نیست (تصویر ۱۴). تصویر ۱۴ نشان می‌دهد چگونه فضاهای شهری شخصـیت‌هـا را از منظر تصویری احاطه کرده‌اند. تصویر ذکرشده همان‌قدر که برای فیگورهای انسانی اهمیت قائـل است به عنصرهای شهری هم توجه می‌کند و از نحوهٔ حضور عناصر می‌توان دریافت که قـابی مبتنـی بر پارامترهای تصویرسازی مدرن پدیدار شـده اسـت. درنتیجـه و بـا توجـه بـه اینکـه «خـودرو ابـزار قدرتمنـدی بـرای آزادی زنـان بـوده اسـت» [۵، ص۳۲۱]، فصـل‌هـای حضـور کلئـو در اتوبـوس و ماشین‌های مختلـف تصـاویری هسـتند کـه بـه رهـا شـدن او در شـهر کمـک مـی‌کننـد. کلئـو در سکانس‌های مذکور بسیار پویاست و این پویـایی در تضـاد کامـل بـا نگـاه سـنتی غـرب بـه زن قـرار می‌گیرد که ماهیت زنانه را ایستا و ثابت تصور می‌کند.

تصویر ۹. کلئو و آنژل سوار بر ماشین؛ تصویر ۱۰. تصویر شهر در پرسه‌زنی با ماشین؛ تصویر ۱۱. تسلط شیشهٔ مغازه در قاب تصویر

تصویر ۱۲. کلئو و سرباز سوار بر ترن؛ تصویر ۱۳. تصویر شهر در پرسه‌زنی با ترن؛ تصویر ۱۴. چیرگی شهر بر شخصیت‌ها

کلئو و تجربهٔ ادراک حسّانی

درحالی‌که پارادایم‌های غالب بر «پرسه‌زنی بصیرت‌محور»[1] مردانه تأکید می‌کنند [۲۶، ص۱۳۷]، این بحث مطرح می‌شود که آیا می‌توان عمل ادراک پرسه‌زن را فراسوی امر بصری تحلیل کرد؟ کاترین نسی[2] معتقد است رجوع به پرسه‌زنی زنانه می‌تواند در به چالش کشیدن سلطهٔ حس بصری در تجربهٔ پرسه‌زنی راهگشا باشد [۲۶، ص۱۳۳ـ۱۳۵]. این بحث و پرسش در ارتباط با آرای والتر بنیامین پیرامون پرسه‌زنی معنا می‌یابد. بنیامین در نوشته‌های ابتدایی خود، که متأثر از دیدگاه بودلر شکل گرفته بود، پرسه‌زن را فردی در میان جمعیت و آمیخته با آن لحاظ می‌کرد. او بعدها و با تأثیر از آرای آدورنو[3] در نگاهش پیرامون پرسه‌زن تجدید نظر کرد و با عقب‌نشینی از در نظر گرفتن پرسه‌زن به‌مثابهٔ فردی آمیخته با جمعیت، پرسه‌زنی را امری تلقی کرد که با تلاش برای حفظ فاصله، حفظ کنترل و نظم عقلانی رخ می‌دهد. درنتیجه، پرسه‌زن از منظر بنیامین ناظری است جدا و با فاصله از جمعیت. بر همین اساس، نگرهٔ ناظر متحرک شهری، که با یکی‌شدن فضاهای شهری و پرسه‌زن معنا می‌یافت، جای خود را به یک ادراک پانورامیک فاصله‌مند، ایستا، خردمحور و متمایز از مادیت شهری داد [۱۳، ص۳۳ـ۳۹]. نسی در تقابل با دیدگاهی که بر امر بصری در پرسه‌زنی تمرکز کرده است، ادراک زنانه را مهم می‌شمارد. او اشاره می‌کند درحالی‌که پرسه‌زن مرد شهر را به‌منزلهٔ ناظری چشم‌چران و پانوپتیکی درک می‌کند، ادراک زنانه به چشم و لامسه متکی است. نسی باور دارد پرسه‌زنی زنانه بیش از آنکه عملی مبتنی بر مشاهده باشد باید عملی مبتنی بر لامسه در نظر گرفته شود. درنتیجه، در تحلیل پرسه‌زنی زنانه باید به «ادراک حسّانی غنی‌تری» توجه کرد که جریان سیال حواس و مشارکت پویای همهٔ حواس را در فرایند ادراک فرامی‌خواند [۲۶، ص۱۳۹ـ۱۴۵].

در فیلم *کلئو از ۵ تا ۷*، صحنه‌هایی را می‌توان یافت که بر پرسه‌زنی مبتنی بر ادراک حسّانی تاکید می‌کنند؛ مثلاً در فصل خرید از فروشگاه، کلئو بارها کلاه‌های گوناگون را لمس و امتحان می‌کند تا به جنس مورد علاقهٔ خودش دست یابد. درنهایت، انتخاب او کلاه خزی است که به‌رغم فصل گرما نظرش را جلب کرده است. از نظر آنژل، کلاه خز برای خرید در فصل گرما مناسب نیست، اما کلئو با لمس کلاه ذکرشده به تذکر او بی‌اعتناست (تصویر ۱۵). کلاه خز، فصل گرما و لمس‌کردن به کلیدواژه‌هایی ادراکی تبدیل می‌شوند که فیلم‌ساز با تمرکز بر آن‌ها بخشی از تجربهٔ حسانی کلئو را نمایش می‌دهد. به بیان دیگر، انتخاب خز به‌منزلهٔ جنس کلاه و جمله‌ای که آنژل مطرح می‌کند تصادفی نیست، زیرا با مطرح‌کردن آن‌ها حسی از شدت ادراک حسّانی که به گرما و جنس لطیف خز مرتبط است برجسته می‌شود. نکتهٔ جالب اینکه در ادامهٔ فیلم، کلئو این کلاه را برای لحظاتی سر می‌گذارد و بارها جنس و موجودیت آن را به وسیلهٔ انگشت‌هایش لمس می‌کند. لمس‌کردن به‌منزلهٔ یکی از فرایندهای ادراک حسّانی در بخش‌های دیگری از فیلم نیز تکرار می‌شود که نمود آن لمس‌کردن یونیفرم سرباز جوان است. کلئو یونیفرم آنتوان را با دست‌هایش لمس می‌کند و این کار را

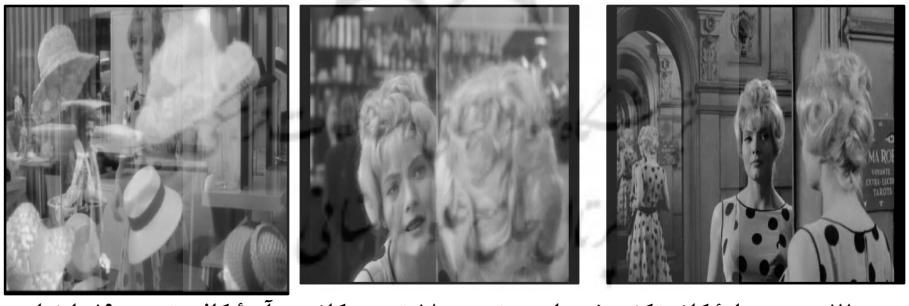
1. Occularcentric flanerie
2. Catherine Nesci
3. Theodor W. Adorno

به طریقی انجام می‌دهد انگار در حال تجربهٔ کاری جدید است (تصویر ۱۶). گویی کلئو با این کار به دنبال کشف چیزهایی است [در اینجا یونیفرم] که در اطرافش قرار گرفته‌اند. تأکید دوربین و فیلم‌ساز بر کنش لمس‌کردن یونیفرم به حدی است که اولویت قاب‌بندی را به خود اختصاص داده و بخشی از بدن مرد خارج از قاب تصویر قرار گرفته است.

تصویر ۱۵. کلئو کلاهِ خز را لمس می‌کند؛ تصویر ۱۶. کلئو لباسِ مردِ نظامی را ادراک می‌کند

بازنمایی شمایل کلئو یکی دیگر از ادراک‌های حسّانی قابل بررسی در فیلم است. در ابتدای فیلم، کلئو خود را زنی زیبا، خواستنی و ابژهٔ میل می‌داند و این طرز فکر به شناخت او از بدن و چهره‌اش بازمی‌گردد؛ شناختی که برآمده از نگاه کلیشه‌ای و جنسیت‌مند او به بدن زنانه است. از این منظر، آینه عنصری کلیدی در درک فیلم است، زیرا در نیمهٔ نخست فیلم کلئو بارها به تصویر/ بدن خود در آینه نگاه می‌کند یا تصویر او از طریق شیشهٔ مغازه‌ها دیده می‌شود. کارکرد آینه‌ها در این بخش تثبیت و تأیید هویت بت‌وارهٔ کلئو است، زیرا او با نگریستن به آینه به ستایش از زیبایی و جوانی خود می‌پردازد. به بیان دیگر، تصویر آینه تأیید چارچوبی است که وی از سوبژکتیویته و هویت خود دارد [۲۴، ص۷۳۹]. مصداق این مدعا از همان آغاز فیلم پدیدار می‌شود؛ صحنه‌ای که کلئو به دلیل گفته‌های ناخوشایند فالگیر حال نامساعدی دارد و از پله‌های خانهٔ او پایین می‌آید. او مقابل آینهٔ قدی آپارتمان می‌ایستد و جمله‌ای را بر زبان می‌آورد که نشان از فهم کلیشه‌ای او از زنانگی است و ادراک حسّانی تک‌بُعدی‌اش را نسبت به فیگور خویش نمایان می‌کند (تصویر ۱۷). کلئو با نگاه‌کردن به تصویر خودش در آینه اعلام می‌کند تا زمانی‌که زیبا و جوان است زنده به حساب می‌آید و همه به او توجه خواهند کرد. تصویر ۱۷ نشان‌دهندهٔ پیکرهٔ کلئو به صورتی یکپارچه و بدون خدشه‌ای تصویری است. این رویکرد در نیمهٔ نخست فیلم و در مکان‌های مختلف همچون کافه ادامه پیدا می‌کند. بدین معنا که تصاویر کلئو در آینه‌ها و شیشه‌ها، پیکرهٔ او را به صورت امری پیوسته و یکپارچه ترسیم می‌کنند (تصاویر ۱۸ و ۱۹). این یکپارچگی نشانی است بر پیوستگی هویت ابژه‌وار کلئو که به خویش همانند کالایی جنسی نگاه می‌کند. در ادامه، کلئو با سفر در میان لایه‌های شهری به یک پرسه‌زن مؤنث مبدل می‌شود و نقشی جدید را به‌منزلهٔ ناظر مشارکت‌کننده در شهر اتخاذ می‌کند. او وارد خیابان می‌شود و با نگاه خیرهٔ پویا و سیالش به شهر و رهگذران آن می‌نگرد. در

این فرایند، ادراک حسّانی کلئو از خویش تغییر می‌کند. کلئو درحالی‌که در ابتدا «نسبت به محیط شهری اطرافش نابیناست، به‌تدریج می‌آموزد چشمانش را بگشاید و به اطراف نگاه کند و اجازه دهد آنچه می‌بیند وی را دگرگون کند» [۲۲، ص۳]. براساس نظر جَنیس موتون[1] کلیت فیلم پیرامون گذار و انتقال از مورد نگریستن واقع شدن[2] به آموختن نگریستن[3] ساختار می‌یابد؛ پیرامون گذار از دیده شدن به سوی دیدن و از ابژه بودن به سوی سوژه بودن [۲۲، ص۳]. نقطهٔ تغییر در مواجههٔ کلئو با بدن خویش به فصل حضور او در خانه بازمی‌گردد؛ جایی که کلئو لباسش را تغییر می‌دهد و رنگ لباسش از خال‌خالی روشن به رنگی تیره تغییر می‌کند (تصاویر ۹ و ۵). علاوه بر این، کلئو کلاه‌گیسی را که نیمهٔ ابتدایی فیلم بر سَر داشت به نشانهٔ گذر از جلوه‌های ظاهری از سَر بر می‌دارد و با چهرهٔ واقعی‌اش در شهر پرسه می‌زند. از این پس کلئو براساس رویکردی متفاوت در شیشه‌ها و آینه‌ها بازتاب می‌یابد. تصویر یکتای بت‌واره‌ای که در ابتدای داستان از چهرهٔ او در آینه دیده می‌شود تغییر می‌کند و به تصاویری تکه‌تکه در آینه‌ها و شیشه‌های شکسته تبدیل می‌شود [۲۴، ص۷۴۰]. گویی کلئو گونه‌ای از سوژگی در حال متکثر شدن را تجربه می‌کند (تصاویر ۲۰ و ۲۱ و ۲۲). پرسه‌زنی کلئو درنهایت به قطعه‌قطعگی و چندپاره شدن هویت و خود یکتای منسجم اولیهٔ وی می‌انجامد. او از هویتی مبتنی بر تصویر بت‌واره، که مطلوب نگاه خیرهٔ دیگران است، جدا می‌شود و به زنی تبدیل می‌شود که در فرایند پرسه‌زنی در شهر چارچوب تثبیت‌شده را رها می‌کند و خود را به آشوب انرژی‌های شهری می‌سپارد. به بیان دیگر، ساختار فیلم پیرامون فرایندی است که کلئو طی آن «شیوهٔ نگریستن به شهر» را می‌آموزد و «دگردیسی عمیق وجودی» را از سر می‌گذراند [۲۲، ص۳ـ۴]. تحولی که فقط در مواجهه با شهر پدید می‌آید.



تصویر ۱۷. بدنِ بت‌وارهٔ کلئو تکثیر شده است؛ تصویر ۱۸. تصویر کلئو در آینهٔ کافه؛ تصویر ۱۹. بازنمایی تصویر کلئو بر شیشهٔ فروشگاه

1. Janice Mouton
2. Being looked at
3. Learning to look

تصویر ۲۰. تصویر تکه‌تکه‌شدهٔ کلئو در ستون شیشه‌ای؛ تصویر ۲۱. قطعه قطعه شدن تصویر کلئو؛ تصویر ۲۲. تصویر مخدوشِ کلئو در آینهٔ شکسته

نتیجه‌گیری

مباحث مطرح‌شده نشان می‌دهد که پرسه‌زنی کلئو می‌تواند به‌منزلهٔ سفری درونی برای بازکشف خود در پیوند با دیگری‌های شهری در نظر گرفته شود. او با گردش در شهر به موقعیت‌هایی می‌رسد که بدیلی برای نگاه خیرهٔ مردانه است. کلئو با در میانه بودن نگاه‌ها، پویایی فراوان برگرفته از آزادسازی حرکت خوردروها و دقت در ادراک حسّانی به شیوه‌ای متفاوت در شهر پرسه می‌زند و موفق می‌شود به درکی نوین از خویش دست یابد؛ پروسه‌ای که به کنار رفتن تصویر جنسیت‌زدهٔ او منجر می‌شود. کلئو از شمایل زن رهگذر به‌مثابهٔ منظر تماشایی و ابژهٔ نگاه خیرهٔ مردانه گذر می‌کند و به سوژه‌ای ناظر و برخوردار از قدرت نگاه تبدیل می‌شود؛ فردی که می‌تواند در بازروایت و بازپیکره‌بندی تجربهٔ ادراک از مدرنیتهٔ شهری نقشی تعیین‌کننده ایفا کند. تمرکز بر ویژگی‌های ادراکی پرسه‌زن مؤنث می‌تواند در به چالش کشیدن نگره‌های مسلط، که ادراک و نگاه سینمایی را ذاتاً ادراک و نگاهی مردانه در نظر می‌گیرند، یاری‌رسان باشد. به بیان دیگر، تمرکز بر ادراک پرسه‌زن مؤنث می‌تواند سلطهٔ ادراک مردانه را بر گفتمان‌های غالب نظریهٔ فیلم به چالش بکشاند و گسترهٔ نوینی را جهت مطالعهٔ فرایندهای نظاره‌گری سینمایی بگشاید.

منابع

[۱] بنیامین، والتر (۱۳۷۷). «دربارهٔ برخی از مضامین و دست‌مایه‌های شهر بودلر»، ترجمهٔ مراد فرهادپور، *ارغنون*، ش ۱۴، ص ۲۷ـ۴۸.

[۲] بودلر، شارل (۱۳۸۴). «برگرفته‌ای از نقاش زندگی مدرن»، ترجمهٔ مهتاب بلوکی، در *از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم*، ویراستار انگلیسی لارنس کهون، ویراستار فارسی عبدالکریم رشیدیان، تهران: نی.

[۳] بودلر، شارل (۱۳۹۵). *ملال پاریس و برگزیده‌ای از گل‌های بدی*، ترجمهٔ محمدعلی اسلامی ندوشن، تهران: فرهنگ جاوید.

[۴] بوسی‌ـ گلاکزمان، کریستین (۱۳۹۶). *صحنهٔ امر مدرن و سیمای مدوسا*، ترجمهٔ فرزام امین‌صالحی،

نشریهٔ شیوه، مرداد و شهریور، تهران: خانهٔ هنرمندان ایران.
[۵] جارویس، هلن؛ کانتر، پاولا؛ کلاک، جاناتان (۱۳۹۷). *شهر و جنسیت*، ترجمهٔ محمود شارع‌پور، تهران: علمی و فرهنگی.
[۶] کاظمی، عباس (۱۳۹۶). *پرسه‌زنی و زندگی روزمرهٔ ایرانی: تأملی بر مصرف مراکز خرید*، تهران: فرهنگ جاوید.
[۷] لاجوردی، هاله (۱۳۹۳). *زندگی روزمره در ایران مدرن: با تأمل بر سینمای ایران*، تهران: ثالث.
[۸] نفیسی، حمید (۱۳۹۴). *تاریخ اجتماعی سینمای ایران، ج اول، دورهٔ تولید کارگاهی (۱۳۲۰ـ۱۲۷۶)*، ترجمهٔ محمد شهبا، تهران: مینوی خرد.
[9] Bruno, Giuliana (1993). *Streetwalking on a Ruined Map*: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari, Princeton University Press, Princeton.
[10] Bruno, Giuliana (2002). A*tlas of Emotion: Journeys in Art*, Architecture, and Film, Verso, London & New York.
[11] Buck-Morss, Susan (1986). "The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, No. 39, Second Special Issue on Walter Benjamin (Autumn,1986), PP 99-140.
[12] Cohen, Walter (2013). *August Macke*, Parkstone International.
[13] Parsons, Deborah L. (2000). *Streetwalking the Metropolis*: Women, the City, and Modernity, Oxford: Oxford University Press.
[14] Friedberg, Anne (1991). "Les flaneur du mal(l): cinema and the postmodern condition", *Publications of the Modern Language Association of America*, Vol. 106, NO. 3, PP 419-431.
[15] Friedberg, Anne (1993). *Window shopping: cinema and the postmodern*, University of California Press, Berkeley.
[16] Gleber, Anke (1997). "Female Flanerie and the Symphony of the City, in Women in the Metropolis": *Gender and Modernity in Weimar Culture*, Edited by Katharina von Ankum, University of California Press, PP 67-88.
[17] Gleber, Anke (1999). *The Art of Taking a Walk*, Princeton University Press.
[18] Godtsenhoven, Karen Van (2006). *Women's Passages: A Bildungsroman of Female Flânerie*, Ghent University.
[19] Hansen, Miriam (1991). *Babel and Babylon*: Spectatorship in American Silent Film, Harvard University Press
[20] Iskin, Ruth (2003). "The Pan-European Flâneuse in Fin-de-Siecle Posters: Advertising Modern Women in the City, Nineteenth-Century Contexts", *An Interdisciplinary Journal*, 25: 4, PP 333-356.
[21] Larsson, Lisbeth (2017). *Walking Virginia Woolf's London*: An Investigation in Literary Geography-Palgrave Macmillan, Geocriticism and spatial literary studies.
[22] Mouton, Janice (2001). "From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's Cléo in the City", *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 2, PP 3-16.
[23] Murphy, Amy (2006). *Traces of the Flaneuse from Roman Holiday to Lost In Translation*.
[24] Nelson, Roy Jay (1983). "Reflections in a Broken Mirror: Varda's Cléo de 5 à7", *The French Review Volume*: 56 Issues: 5, PP 735-743.
[25] Nesci, Catherine (2001). "Flora Tristan's Urban Odyssey: Notes on the Missing Flaneuseand Her City", *Journal of Urban History*, Volume:27, Issue:6, PP 709-722.

[26] Nesci, Catherine (2012). "Sensual Re-Readings: Gender, Sensibility, and the Classes of Flânerie", *Dix Neuf*, 16:2, PP 133-148.
[27] Pollock, Griselda (2008). *Vision and Difference*: Feminism, Femininity and the Histories of Art, Routledge.
[28] Rabinovitz, Lauren (1998). *For the Love of Pleasure: Women*, Movies, and Culture in Turn-of-the-century Chicago, Rutgers University Press.
[29] Schivelbusch, Wolfgang (1986). *The Railway Journey*: The Industrialization and Perception of Time and Space, University of California Press.
[30] Wilson, Elizabeth (2001). *The Contradictions of Culture*: Cities, Culture, Women, SAGE Publications Ltd.
[31] Wolff, Janet (1985). "The Invisible Flaneuse: Woman and Literature of Modernity", *Theory Culture Society*, Vol 2, No 3, PP 37-46.
[32] Woolf, Virginia (1930/2018). Street Haunting: A London Adventure, https://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91d/chapter5.html.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی