تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۶/۲۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۱۲
تاریخ چاپ مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵

دانیال هاشمی‌پور[۱]، علیرضا صیاد[۲]

بازنمایی شخصیت فم‌فتال به‌مثابه تهدیدی برای نظم اجتماعی در سینمای پیش از انقلاب ایران: مطالعه موردی فیلم‌های فریاد نیمه‌شب (۱۳۴۰)، موطلایی شهر ما (۱۳۴۴)، و زن و عروسک‌هایش (۱۳۴۴)[۳]

چکیده

فم‌فتال یکی از کهن‌الگوهای مهم در هنر، ادبیات و اسطوره‌شناسی به‌شمار می‌رود که در تاریخ سینما نیز بارها به‌عنوان یک تیپ شخصیتی بازنمایی شده است. فم‌فتال زنی جذاب است که با تکیه‌بر قدرت اغواگری خود، شخصیت مرد داستان را به بازی گرفته و از او در راستای اهداف خویش استفاده می‌کند. هرچند فم‌فتال‌ها بیشتر در سینمای جهان و به‌خصوص در گونه‌ی فیلم «نوآر» به‌عنوان یک تیپ تکرارشونده شناسایی شده‌اند، اما در تاریخ سینمای ایران نیز ردپایی از آن‌ها به چشم می‌خورد. عمده‌ی حضور این شخصیت‌ها در سینمای ایران به سال‌های ۱۳۴۰ و ۱۳۵۰ و درواقع دوران «فیلم‌فارسی» بازمی‌گردد، جایی که آن‌ها با حضور خود در نقش‌هایی بیشتر منفی، تلاش می‌کردند تا مردان فیلم‌ها را دچار شیفتگی مرگبار نسبت به خود کرده و آن‌ها را به ورطه‌ی نابودی بکشانند. در این حالت مردان یارای مقاومت در برابر وسوسه‌های فم‌فتال را نداشته و تن به خواسته‌های او می‌دادند. به‌طورکلی فم‌فتال‌ها تصویری جدید از زن ایرانی را در نظرگاه عمومی ارایه می‌دادند؛ هرچند تابع نظام اخلاقی سینمای پیش از انقلاب، در بیشتر مواقع سرنوشتی بهتر از مرگ و نیستی نمی‌یافتند. در تاریخ سینمای ایران، پروین غفاری به‌عنوان یکی از مهم‌ترین شمایل‌ها از این شخصیت شناخته می‌شود که در فیلم‌هایی مانند «فریاد نیمه‌شب» (ساموئل خاچیکیان، ۱۳۴۰)، «موطلایی شهر ما» (عباس شباویز، ۱۳۴۴) و «زن و عروسک‌هایش» (اسماعیل ریاحی، ۱۳۴۴)، در نقش فم‌فتال ظاهر شده است. پژوهش حاضر می‌کوشد تا با بررسی شیوه‌های متفاوت بازنمایی فم‌فتال در سینمای پیش از انقلاب ایران از طریق بررسی موردی سه فیلم مذکور، الگوهای مختلف در پرداخت این شخصیت و ارتباط آن با مدرنیته و تصویر زن جدید را شناسایی کند. بررسی این شیوه‌های بازنمایی متفاوت و روند پرداخت فم‌فتال‌های ایرانی در قیاس با نمونه‌های خارجی، نشان می‌دهد که چگونه مردان فیلم‌های فارسی برخلاف همتایان فرنگی‌شان، در بیشتر موارد به دام فم‌فتال نمی‌افتند و سرنوشت محتوم مردهای فیلم نوآر گریبان آن‌ها را نمی‌گیرد.

واژگان کلیدی: فم‌فتال، زن مرگبار، مدرنیته ایرانی، سینمای پیش از انقلاب ایران، شیفتگی مرگبار

[۱] کارشناس ارشد سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: danial.hashemipour97@gmail.com

[۲] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران
Email: a.sayyad@art.ac.ir

[۳] این مقاله مستخرج از پایان‌نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول است که تحت راهنمایی نگارنده دوم در دانشکده سینما تئاتر دفاع شده است.

۱ - مقدمه

در فرهنگ مطالعات سینمایی، مفهوم فم‌فتال یا زن مرگبار (Femme fatale) و هنرِ نوآر به شکلی تفکیک‌ناپذیر به یکدیگر گره خورده‌اند، تاحدی که در کنار هم مراعات نظیری می‌سازند که هریک به‌گونه‌ای مداوم در حال تداعی دیگری باشد. بااین‌حال همان‌طور که استیو نیل[1]، منتقد مشهور ژانر اشاره می‌کند: «فم‌فتال‌ها تحت هیچ عنوانی، محصور فیلم نوآر نیستند» (Farrimond, 2018: 6). ظهور فم‌فتال که در فارسی زن شهرآشوب، زن افسونگر، زن اغواگر و زن مرگبار نیز نامیده می‌شود، بیشتر با ادبیات و هنر نوآر از یک‌سو و به‌طورکلی مدرنیته ازسوی‌دیگر در قرابت قرار می‌گیرد. زن مرگبار مدرن در اواخر قرن نوزدهم و درنتیجه‌ی گسترش آزادی‌های زنان و به وجود آمدن مفهوم زن مستقل در عصر مدرن ظهور پیدا کرد (Hanson & O›Rawe, 2010: 3). فم‌فتال‌ها زنانی هستند که با استفاده از جذابیت خود، مردِ داستان را مجبور به انجام خطایی جبران‌ناپذیر (در فیلم نوآرها عمدتاً قتل و جنایت) می‌کنند و ازاین‌طریق به هدف شوم خود می‌رسند. ماری آن دوان[2] در تلقی خود از فم‌فتال، آن‌ها را «آنتی‌تز زنانگی مادرانه» می‌نامد (Doane, 2013: 2). او اصلی‌ترین ویژگی زن مرگبار را این نکته می‌داند که «او در واقعیت به‌هیچ‌عنوان آنچه به نظر می‌رسد نیست» (Doane, 2013: 1). فم‌فتال با قدرت اغواگری خود، مرد را در چنگال خود گرفتار می‌کند. در این حالت مرد چنان مجذوب زن می‌شود که دیگر توان مقاومت در برابر او را ندارد. به بیانی بهتر مرد شیدا و معتاد ارتباط با فم‌فتال شده و به‌مانند مومی در دستان او قرار می‌گیرد. آنچه در چنین تلقی‌ای از ارتباط بین مرد و زن به چشم می‌خورد، نوعی احساسِ «شیفتگی مرگبار» نامیده می‌شود که مرد در هرلحظه نسبت به فم‌فتال احساس می‌کند. او می‌داند که در انتهای این مسیر اتفاق خوبی رخ نخواهد داد، بااین‌حال با آغوش باز به استقبال چنین انحطاط شیرینی می‌رود. پدیده‌ی فم‌فتال بارها در تاریخ سینمای ایران ظهور پیدا کرده است. اما ازآنجایی‌که این مفهوم در شکل غایی خود در مناسبات سینمای نوآر امکان بروز می‌یابد و سینمای نوآر به معنی دقیق کلمه نیز در مناسبات فرهنگی آمریکایی پدید می‌آید، سخت می‌توان به تحلیلی منسجم از فم‌فتال‌های ایرانی، مانند آنچه در سینمای آمریکا قابل مشاهده است، دست یافت. بااین‌حال بررسی موارد انگشت‌شماری از کاراکترهای فیلم‌های ایرانی که نزدیک‌ترین تعریف را به فم‌فتال دارند، نحوه‌ی بازنمایی آن‌ها در سازوکار سینمای پیش از انقلاب ایران را نشان می‌دهد. با بازبینی فیلم‌ها، می‌توان به الگوهای مشخصی در ارتباط فم‌فتال و شخصیت مرد در فیلم‌فارسی‌های پیش از انقلاب برخورد. حمید نفیسی معتقد است مردانِ این فیلم‌ها در اثر فریفته شدن توسط زنان مرگبار نه‌تنها خانواده و ثروت خود را ازدست می‌دهند، بلکه به‌اجبار با تنهایی، تنزل جایگاه و زندانی شدن مواجه می‌شوند (Naficy, 2011: 233). ازسوی‌دیگر، ازآنجایی‌که نظریه‌پردازان ظهور فم‌فتال را با مدرنیته در ارتباط می‌دانند، واکاوی این شخصیت‌ها در سینمای پیش از انقلاب، حاوی نکاتی مهم درباره‌ی روند مدرنیزاسیون در جامعه‌ی ایرانی و تأثیر پیدایش زیست مدرن شهری در سینمای ایران است.

به‌زعم حمیدرضا صدر ایران از دهه سی شمسی قابلیت ستاره‌پروری را پیدا کرده بود (صدر، ۱۳۸۱: ۱۴۶). او از پروین غفاری به دلیل بازی در آثاری مانند فریاد نیمه‌شب (۱۳۴۰، ساموئل خاچکیان)، بن‌بست (۱۳۴۳، مهدی میرصمدزاده)، موطلایی شهر ما (۱۳۴۴، عباس شباویز) و زن و عروسک‌هایش (۱۳۴۴، اسماعیل ریاحی)، به‌عنوان ستاره‌ای که شخصیت فم‌فتال فیلم‌های جنایی را روی پرده بازآفرینی کرد، یاد می‌کند و زندگی شهری را عضو تفکیک‌ناپذیر این فیلم‌ها می‌داند (صدر، ۱۳۸۱: ۱۷۱). پژوهش حاضر با تمرکز و بررسی سه فیلم که در آن‌ها غفاری به‌عنوان ستاره فیلم ایفاگر شخصیت فم‌فتال است در پی شناسایی روش‌ها

و رویکردهایی است که از طریق آن‌ها در این سه فیلم که محصول سینمای پیش از انقلاب هستند، شخصیت فم‌فتال بازنمایی می‌شود. پژوهش این بحث را مطرح می‌سازد که بررسی تقابل‌های دوگانه بین فم‌فتال‌ها و زنان خانواده، شناخت الگوهایی که زنان در نظام اخلاقی فیلم‌فارسی تابع آن هستند و تأثیرات ژانری بر رویکرد فیلم‌ها نسبت به فم‌فتال‌ها، بخشی از مسیری هستند که از طریق آن فم‌فتال‌ها در فیلم‌ها بازنمایی می‌شوند.

۲ - روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش به‌صورت توصیفی و تحلیلی خواهد بود. همچنین از منابع کتابخانه‌ای و تماشای فیلم‌ها به‌عنوان ابزارهای اصلی گردآوری و تجزیه‌وتحلیل اطلاعات استفاده خواهد شد. در این پژوهش نمونه‌های موردی با تأکید بر شباهت‌ها و تفاوت‌های سینمایی، از دهه‌ی ۴۰ سینمای ایران انتخاب شده‌اند و در هر سه فیلم، غفاری به‌عنوان فم‌فتال به ایفای نقش می‌پردازد. نمونه‌های موردی عبارت‌اند از فیلم‌های: فریاد نیمه‌شب (۱۳۴۰، ساموئل خاچکیان)، موطلایی شهر ما (۱۳۴۴، عباس شباویز)، زن و عروسک‌هایش (۱۳۴۴، اسماعیل ریاحی)

۳ - پیشینه‌ی پژوهش

در کتاب راهنمای فیلم سینمای ایران (۱۳۹۹)، حسن حسینی که از معدود نویسندگان سینمایی در ایران است که به تحلیل‌های جدی درباره‌ی سینمای سرگرمی و پدیده‌ی فیلم‌فارسی می‌پردازد، به سراغ درک و شناخت پدیده‌ی فیلم‌فارسی رفته و تقریباً بخش بزرگ تاریخ سینمای پیش از انقلاب را پوشش کامل داده است. در میان مدخل‌هایی که در کتاب برای فیلم‌ها موجود است، اشارات فراوانی به تصویر زن در سینمای پیش از انقلاب و زنان اغواگر سینمای ایران نیز شده است. کتاب کهن‌الگوهای سینمای ایران (۱۳۹۹) اثر بهزاد عشقی نیز یک فصل خود را تحت عنوان «افسون‌گر: یا سودابه‌خوانی در سینمای ایران» به بررسی شمایل فم‌فتال‌های سینمای ایران و دنبال کردن رد آن‌ها تا اساطیر ایرانی شاهنامه اختصاص داده است. هرچند حجم پژوهش عشقی دراین‌باره بسیار اندک است، اما برخلاف حسینی بازه‌ی زمانی کار او به پیش از انقلاب محدود نشده است و تا دوران متأخر را دربر می‌گیرد. در منابع خارجی نیز هانسون و اورا[۳] در کتاب فم فتال: تصاویر، تاریخچه‌ها، زمینه‌ها[۴] (۲۰۱۳)، در مجموعه مقالاتی گردآوری شده، تلاش می‌کنند تا پدیده‌ی فم‌فتال را در حوزه‌های متفاوتی از قبیل ادبیات، هنر و سینما بررسی کنند و نشان دهند که چه مسیری در بازنمایی فم‌فتال از شکل اساطیری آن همانند ایو و مدوسا، به‌سوی فم‌فتال در سینمای معاصر طی می‌شود. جولی گراسمن[۵] نیز در کتاب بازاندیشی به فم فتال در فیلم نوآر[۶] (۲۰۰۹) با واکاوی مفهوم زن فم فتال در سینمای نوآر، همچنان که از عنوان کتاب برمی‌آید دست به بازتعریف دوباره‌ای از این پدیده می‌زند. او تلاش می‌کند تا تفاوت موجود بین فم فتال و زن مدرن را مشخص کرده و به این بحث می‌پردازد که بسیاری از زنانی که در تاریخ سینمای نوآر تحت عنوان فم فتال معرفی شده‌اند، درواقع زنانی مدرن هستند که الزاماً تمام ویژگی‌های یک فم فتال را ندارند.

۴ - مبانی نظری: مدرنیته و جذابیت تهدیدآمیز شمایل فم‌فتال

فم‌فتال یکی از ماندگارترین آرکی‌تایپ‌ها در تاریخ سینمای هالیوود است. در نگاه کلی، آن‌ها زنانی تلقی

می‌شوند که با استفاده از جذابیت خود، مرد داستان را مجبور به انجام خطایی جبران‌ناپذیر - در فیلم نوآرها عمدتاً قتل و جنایت - می‌کنند و ازاین‌طریق به هدف شوم خود می‌رسند. پژوهش‌گران تعاریف به‌نسبت مشترکی از فم‌فتال ارایه داده‌اند؛ پاتریک بید[۷] این پدیده را «زن به‌مثابه‌ی عنصری شرور، تهدیدآمیز، ویران‌گر و درعین‌حال دلربا» می‌خواند (Bade, 1979: 9). ویرجینیا آلن[۸] در تعریفی کامل‌تر، فم‌فتال را زنی می‌داند که مردان را از طریق جذابیت‌های اغواگرانه خود به کام خطر، نابودی و حتی مرگ می‌کشاند (Allen,1983: vii). آنت کوهن[۹] نیز در استنباط خود از شخصیت فم‌فتال، آن را به‌واسطه‌ی جذابیت خوشایند و درعین‌حال مرگباری تعریف می‌کند که درنهایت شخصیت مرد داستان را به ورطه‌ی انحطاط و نابودی می‌کشاند (Kuhn, 1990: 154). قیاس این تعاریفِ کلاسیک با یکدیگر، عناصر مشترکی را در تعریف این پدیده آشکار می‌سازد. اینکه «فم‌فتال معمولاً از دریچه‌ی ترکیبی از اغوای فریبنده و تهدید ادراک می‌شود، اما در همین چارچوب امیال پیچیده‌تری هم به مفاهیمی همچون قدرت، زنانگی، افسون‌گری، دانش، نوستالژی، مرگ، دیوسیرتی و هوس نیز وجود دارد» (Farrimond, 2018: 1). فم‌فتال با «جنسیت، زنانگی، خطر، خشونت، و فریب» در پیوند است (Ibid: 2). همچنین «از محدود شدن» به فضا و قلمرویی مشخص نیز می‌گریزد؛ ازاساس هویت او با گذار از مرزها و شکستن مرزبندی‌ها در پیوند است (Boyer, 2000: 101). به‌واسطه‌ی همین مشخصه‌ها، فم‌فتال به‌مثابه تهدیدی برای نظم و ثبات اجتماعی به‌شمار می‌آید.

در بحث شمایل‌شناسی، فم‌فتال‌ها به‌عنوان شمایل‌هایی جذاب و توأمان خطرناک تصویر می‌شوند. عناصری مانند آرایش غلیظ، موهای بلند، سیگار، جواهرات و اسلحه به‌عنوان المان‌هایی معرفی می‌شوند که ویژگی‌های بصری یک فم‌فتال را تکامل می‌بخشند. یک فم‌فتال می‌تواند تمام آن‌ها یا بخشی از آن‌ها را به‌عنوان المان‌های بصری خود داشته باشد. فم‌فتال‌ها مدام در نوعی دیالکتیک با دوربین قرار می‌گیرند و تلاش می‌کنند تا صحنه را مسحور حضور خود کنند. «قدرت این زنان در استایل بصری، با سلطه‌ی آنان بر کمپوزیسیون، زاویه و حرکت دوربین، و نورپردازی بیان می‌شود» (Kaplan, 1998: 54). تسلط آنان بر دوربین، با تسلط آنان بر مردان ارتباط مستقیم دارد. فم‌فتال‌ها در مرکز قاب قرار می‌گیرند و مدام در حال حرکت‌اند و با این جنب‌وجوش، دوربین و به‌تبع آن نگاه خیره‌ی مردانه‌ی کاراکترها و تماشاگران را نیز با خود به این‌سو و آن‌سو می‌کشند.

۵ - شمایل فم‌فتال در سینمای پیش از انقلاب ایران

فم‌فتال به‌عنوان یک الگوی شخصیتی مهم در سینمای جهان، در ایران نمونه‌های انگشت‌شماری دارد. در فیلم‌های پیش از انقلاب ایران، تنها می‌توان از غفاری به‌عنوان یک شمایل فم‌فتال به مفهوم جدی کلمه نام برد. او با دارا بودن پیشینه‌ای اجتماعی که چندان از شمایل سینمایی‌اش دور نیست، توانست با بازی در نقش زن اغواگر موطلایی در چندین فیلم، نام خود را به‌عنوان مهم‌ترین بازیگر زن این شمایل مطرح کند. در کنار غفاری، بازیگرانی همانند ایرن، آرام، دلیله نمازی، سهیلا، ژاله علو و مینا نیز در نقش زنان اغواگر ظاهر شده‌اند، بااین‌حال هیچ‌کدام نتوانسته‌اند تبدیل به تمثال بت‌واره‌ای همانند غفاری شوند. نکته‌ی مهم در بررسی شمایل‌شناسی غفاری، توجه به پیش‌زمینه‌ی اجتماعی او است. غفاری در دهه‌ی ۲۰ شمسی، معشوقه‌ی محمدرضا پهلوی بود که شهرت فراوانی برای او به ارمغان آورد. در این دوران او به‌عنوان زنی موطلایی و مرموز که با دربار در ارتباط بود، «در چشم پاره‌ای از مردم و رسانه‌ها، در بسیاری از دسیسه‌های درباری سهیم بود. ازجمله می‌گفتند که نقش مشکوکی در قتل زنی درباری به نام فلور داشت» (عشقی،

۱۳۹۹: ۶۶). در سال ۱۳۳۸ یک داستان پاورقی به نام موطلایی شهر ما از صدرالدین الهی در مجله‌ی تهران مصور به چاپ می‌رسد و سبب مطرح شدن غفاری به‌عنوان یک چهره‌ی اجتماعی مجادله‌برانگیز می‌شود. پاورقی داستان زنی به نام زری را روایت می‌کند که به جمع اشرافیان راه پیدا می‌کند و از جهات بسیاری به زندگی غفاری و روند تبدیل او از دختری محجوب به شمایلی از آزادی‌های اجتماعی مدرن در دهه‌ی بیست شباهت داشت. «شهرت پاورقی الهی نه‌تنها موجب شد ازآن‌پس از غفاری در مجامع و محافل و نشریات با عنوان موطلایی شهر ما یاد شود، بلکه نام آن با تغییر مختصری در عناوین فیلم‌های دیگر هم به کار گرفته شد» (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۱۴). در سال ۱۳۴۰، ساموئل خاچکیان با ساخت فیلم فریاد نیمه‌شب، چرخه‌ی مهم فیلم‌های جنایی با اتمسفر نوآری را آغاز کرد. یکی از جنجال‌های مهم تبلیغاتی که تهیه‌کننده‌ی فیلم مهدی میثاقیه برای فروش هرچه‌بیشتر فیلم تدارک دید، مانور دادن روی قضیه‌ی هنرپیشه شدن غفاری به‌عنوان یک چهره‌ی مطرح اجتماعی بود. جنجال‌های پیرامون او از رسوایی‌هایش در دربار گرفته تا رؤیای ملکه شدنش، سبب شد تا حضور معشوقه‌ی قدیمی شاه بر پرده‌ی سینما جنجال‌آفرین شود. این جنجال‌ها سبب شکل‌گیری نقدهایی منفی پیرامون فیلم شد، برای مثال هوشنگ کاووسی در نقدی که در این رابطه نوشت، با حمله به میثاقیه معتقد بود که او از شهرت غفاری در جهت اهداف تبلیغاتی استفاده کرده است. بااین‌حال آنچه در شمایل‌شناسی غفاری اهمیت دارد، تشابه زندگی شخصی، و نقش‌هایی است که در فیلم‌ها برعهده می‌گیرد. «غفاری پس از قطع رابطه با شاه همچنان به معاشرت با اهل دربار و زندگی بی‌بندوبار و پر تجمل‌اش ادامه می‌داد، یک زن بد و خطرناک از دید جامعه که سرنوشتی سیاه داشته است: حضورش در سینما هم دنباله‌ی همین تصویر بود» (حسینی، ۱۳۹۹: ۱۲۸). درواقع او همان تفکری که در نظرگاه عمومی درباره‌ی شخصیتش وجود داشت را در فیلم‌ها بازآفرینی کرد و به یک شمایل مهم از فم‌فتال ایرانی تبدیل شد. پس از فریاد نیمه‌شب، او در فیلم‌هایی مانند موطلایی شهر ما، زن و عروسک‌هایش، بن‌بست، سکه دو رو (خسرو پرویزی، ۱۳۴۷) و رابطه (ایرج قادری، ۱۳۴۸) به تکرار این شمایل پرداخت. غفاری در نقش‌هایی که بازی کرده، هیچ‌گاه در تعریف مادر یا همسر قرار نمی‌گیرد و مدام از آن گریزان است. او به نقش زنانی اغواگر و جاه‌طلب درمی‌آید که به‌واسطه‌ی دست‌یابی به پول و موقعیت‌های بالاتر، از مردان سوءاستفاده می‌کنند و آن‌ها را بازی می‌دهند. او تنها یک بار ایفاگر نقش مادر می‌شود؛ در فیلم گناه مادر (قدرت‌الله بزرگی، ۱۳۴۸). در این فیلم نیز غفاری مادری – به تعبیر فیلم – نالایق است که مدام به مهمانی‌های شبانه می‌رود و اوقات خود را به خوش‌گذرانی می‌گذراند و درنهایت، درنتیجه‌ی تربیت غلط او، دخترش اقدام به خودکشی می‌کند. قرارگیری نادر او در قالب همسر نیز (مانند فریاد نیمه‌شب)، تفاوتی با این موقعیت ندارد: در این شرایط نیز او زنی است که به همسر خود وفادار نیست. درواقع غفاری همواره با گناه، انحراف و اعمال مجرمانه در ارتباط است. در شمایل بصری، علاوه‌بر نگاه نافذش، نظرگیرترین المان شمایلی او موهای طلایی است که به وی ساحتی اغواگرانه می‌بخشد. این موهای طلایی، همواره در فیلم‌ها در تضاد با موهای مشکی شخصیت زن خوب قرار می‌گیرد و قیاس بین زن خوب/ زن بد را مؤکد می‌سازد. آنچه از تقابل غفاری به‌عنوان فم‌فتال با موهای رنگ‌شده‌ی بلوند و زیبایی مصنوعی در مقابل زنان خوب با رنگ موی مشکی و زیبایی طبیعی مانند ویدا قهرمانی (فریاد نیمه‌شب) و پوری بنایی (موطلایی شهر ما) می‌بینیم، تابع الگوی فیلم‌های ایتالیایی است (حسینی، ۱۳۹۵: ۲۸). طبق این الگو موی بلوند با تجدد و گرایش با مدرنیته‌ی غربی در ارتباط است و موی مشکی دیدگاه‌های سنتی راجع به زن خانه را نمایندگی می‌کند، مسأله‌ای که نمود آن را در شخصیت زنان فیلم مذکور و مناسباتی که با مردها ایجاد می‌کنند،

به‌وضوح می‌بینیم. به‌طورکلی شخصیت‌هایی که غفاری ایفاگر نقش‌هایی آن‌ها بوده، همواره به‌عنوان یک تهدید بالقوه در قبال ارزش‌های جامعه‌ی مردسالار دیده می‌شود و به‌دلیل ناتوانی‌اش از قرارگیری در قالب همسر یا مادر، یا در انتهای فیلم‌ها کشته می‌شود و یا به زندان می‌افتد.

۶ - تجزیه‌وتحلیل بازنمایی فم‌فتال در سه اثر سینمایی دهه چهل

فم‌فتال‌ها در نمونه‌های متفاوتی به‌عنوان یکی از کاراکترهای محوری و یا فرعی در سینمای پیش از انقلاب حضور داشته‌اند. در سینمای ایران، مرز باریکی بین فم‌فتال و زن جدید وجود دارد، تا جایی که در پاره‌ای از موارد در شناسایی شخصیت‌های زن در فیلم‌های ایرانی به‌عنوان فم‌فتال، اختلاف‌نظر وجود دارد. بااین‌حال در انتخاب نمونه‌های موردی برای این پژوهش، تلاش شده تا نزدیک‌ترین نمونه‌ها به این عنوان انتخاب شوند و برای این منظور سه فیلم موردبررسی قرار گرفته‌اند که در هر سه فیلم، غفاری در نقش فم‌فتال ظاهر می‌شود.

۶ -۱ - فریاد نیمه‌شب (ساموئل خاچکیان، ۱۳۴۰)

فریاد نیمه‌شب را نقطه عطفی در فیلم‌های جنایی ساموئل خاچکیان دانسته‌اند، و آن‌چنان‌که مهرابی اشاره می‌کند «در حقیقت، سبک خاچیکیان با فریاد نیمه‌شب است که خود را نشان می‌دهد» (مهرابی، ۱۳۷۱: ۹۷). این فیلم که نخستین تولید استودیو میثاقیه به‌شمار می‌رود، در زمان اکران خود جنجال فراوانی به پا کرد. شباهت محتوایی با نوآر آمریکایی «گیلدا» (۱۹۴۶) و بی‌ارتباطی فضای فیلم با جامعه، آدم‌ها و زندگی ایرانی (امید، ۱۳۷۴: ۳۳۶) ازجمله دلایل این جنجال‌ها بود. تقلید فیلم از گیلدا تا حدی بود که کاووسی در نقدش بر فیلم این‌گونه می‌نویسد: «مایه و زمینه‌ی این فیلم را خواسته‌اند نه از سناریو یا رمان گیلدا، بلکه مستقیماً از فیلم آن کش روند به این معنی که علیامخدره پری غفاری، ریتا هیورث باشد» (امید، ۱۳۷۴: ۳۳۷). درنتیجه گرایش خاچیکیان به غرب‌گرایی در فیلم‌های جنایی او و به‌خصوص فریاد نیمه‌شب، در ارتباط با شخصیت فم‌فتال نمود پیدا می‌کند؛ درواقع «اکثر فیلم‌های او در این دوره، عناصری مانند بی‌رحمی بدبینانه، جاز گرامافونی، دنیای تبهکارانه، شخصیت‌های فم‌فتال، و فیلم‌برداری لوکیشن تهران در شب را شامل می‌شوند، اما فریاد نیمه‌شب با تمام این عناصر اشباع شده است» (Askari, 2022: 131). در فریاد نیمه‌شب الگوی ارتباطی فم‌فتال و قهرمان داستان، الگوی آشنای مثلث مرد قدرتمند، همسر اغواگر و مرد جدید است؛ الگویی که گیلدا یکی از نمونه‌های مهم آن در سینمای جهان به شمار می‌رود. فیلم روایت درگیر شدن جوانی بیکار به نام امیر (محمدعلی فردین) با باند خلاف‌کار و جاعل دلار به سرکردگی مردی به نام افشار (آرمان) است. همسر افشار زنی اغواگر به نام ژیلا (غفاری) است که پیش‌ازاین به دلیل رفتارهایش افشار را مجبور کرده تا معاون قبلی‌اش را به قتل برساند و حالا همین رفتارها را در قبال امیر، معاون جدید افشار انجام می‌دهد. بدین‌ترتیب «فریاد نیمه‌شب شخصیت غفاری به‌عنوان فم‌فتال ایرانی را معرفی کرد: استخوان‌بندی صورت و نگاه نافذ، قامت بلند، موی طلایی، لباس‌ها و تیپ و حرکاتش الگوی زن افسون‌گر را ساخت» (حسینی، ۱۳۹۹: ۱۲۸). غفاری همانی است که از یک فم‌فتال انتظار می‌رود؛ بلوند، بی‌رحم و اغواگر. او به طرز مشخصی با جرم و گناه در ارتباط است؛ همسرش سرکرده‌ی یک باند تبهکار است و از طریق معامله‌ی دلارهای تقلبی روزگار می‌گذرانند. درنتیجه آن‌ها زندگی اشرافی اما تبهکارانه‌ای دارند، زندگی‌ای که سرشار از ثروتی است که «بوی خون» می‌دهد. مثلث عشقی‌ای که بین

امیر، ژیلا و افشار شکل می‌گیرد، شامل تلاش‌هایی برای اغوا، گرامافون‌هایی که موسیقی جاز پخش می‌کنند و پرسش‌هایی درباره‌ی وفاداری در یک سازوکار تبهکارانه است؛ که هریک از این موتیف‌های نوآری گناه را بر گردن ژیلا می‌اندازند (Askari, 2022: 149). بنابراین در ساختار فیلم، هر آنچه با ژیلا مرتبط می‌شود، خانمان‌برانداز است. این قدرت خانمان براندازی ژیلا، در تمام ابعاد شخصیتی او نمود بیرونی می‌یابد. ژیلا در ارتباط با مردان داستان ازجمله امیر و افشار، مدام در تلاش است تا با تظاهر به معصومیت، این میل خود به ویران‌گری را پنهان کند. هوس‌بازی‌های بی‌حدوحصر او - که در نگاهی فرامتنی ادامه‌ی زندگی واقعی غفاری بر پرده‌ی سینما است – او را تبدیل به عنصری شیطانی در فیلم می‌کند که مردان را به نابودی و انحطاط می‌کشاند. روند روایی فیلم نیز بر این مسأله تأکید دارد: او مسبب کشته شدن یک مرد در ابتدای داستان شده، دیگری را خود از بین می‌برد و قهرمان فیلم نیز به‌واسطه‌ی درگیری روانی با او، تا مرز ویرانی اخلاقی و فیزیکی کشیده می‌شود. درواقع شیفتگی مرگباری که ژیلا قادر به اعمال آن است، دامن هر کس که با او در ارتباط است را می‌گیرد.

بازنمایی فم‌فتال در فریاد نیمه‌شب، از طریق ارتباط او با مدرنیته صورت می‌گیرد. حمیدرضا صدر در تاریخ سیاسی سینمای ایران در تلقی خود از بحث‌های طبقاتی در فریاد نیمه‌شب و به‌طورکلی فیلم‌هایی که غفاری به‌عنوان زن اغواگر در آن‌ها ظاهر شده می‌نویسد: «زندگی شهری بخش تفکیک‌ناپذیر این فیلم بود و می‌توانستیم ورای دسیسه‌ها و وسوسه‌های روی پرده جنبه‌های اقتصادی سیاسی ناشی از خلق طبقه‌ی متجدد شهری را هم ببینیم، طبقه‌ای که در فیلم‌های سینمای جنایی ایران از مردم عادی کوچه و بازار فاصله گرفت و اوقاتش را در درون حلقه‌ی بسته‌ی خویش به وسوسه‌ها یا طرح دسیسه برای تصاحب پول دیگران صرف کرد» (صدر، ۱۳۸۱: ۱۷۱-۱۷۲). بر مبنای همین الگویی که صدر توضیح می‌دهد، ژیلا نیز در کردار، گفتار و رفتار زنی مغایر با تمام ارزش‌ها و هنجارهای سنتی معرفی می‌شود. او شمایل‌شناسی تمام غربی دارد؛ از موهای طلایی‌اش که او را با فم‌فتال‌های مهم سینمای نوآر و سیاه‌سفید آمریکایی مرتبط می‌سازند گرفته، تا نحوه‌ی سیگار کشیدنش که از چوب‌سیگاری باریک استفاده می‌کند. نخستین‌باری که دوربین خاچکیان ژیلا را نشان می‌دهد، او پشت به تصویر روی مبلی آمریکایی نشسته و در حال سیگار کشیدن است. تنها نوک موها و پاهای او در تصویر به چشم می‌خورد. معرفی این شخصیت ازاین‌طریق، واجد معنایی مهم در ساختار اثر است: اینکه چطور ژیلا از هر نوعی هویت‌مندی تهی شده و تنها از ساحت سکسوالیته است که موجودیت می‌یابد (نکته‌ی جالب آنکه در این فیلم خلاف‌کارها نیز تهی از هویت‌اند و از طریق شماره نام‌گذاری شده‌اند).

قیاس بین زن خوب و زن بد در این فیلم نیز ما را به درک بهتر جایگاه فم‌فتال و بازنمایی آن از طریق تضاد سنت و مدرنیته در سینمای خاچکیان رهنمون می‌کند. هرقدر ژیلا به پول، تجملات و مادیات گرایش دارد، مهری از آن‌ها گریزان است. در اولین مواجهه‌ی مهری با پولدار شدن امیر، او به‌جای خوشحال شدن نگرانی‌های خود را بروز می‌دهد. و در ادامه بعد از پس زدن هدیه‌ای که امیر با پول‌های جدیدش برای او خریده می‌گوید: «من که بارها به تو گفتم هیچی ازت نمی‌خوام. حاضرم حتی با یه لقمه نون خالی تو بسازم و یه زندگی ساده‌ای داشته باشیم». تمام این انذارها، هشدارها و ترس‌ها، در نقطه‌ی مقابل مادی‌گرایی افراطی ژیلا قرار می‌گیرد. ژیلا در هرلحظه از فیلم در حصار تجمل‌گرایی افراطی خانه‌ی اشرافی همسرش قرار می‌گیرد. لباس‌های گران‌قیمت می‌پوشد، نوشیدنی‌های گران‌قیمت می‌خورد و پیانو می‌نوازد. در خانه‌ی او نوعی چیدمان ماکزیمالیستی وسایل به چشم می‌خورد که در تضاد با طراحی داخلی ساده‌ی خانه‌ی مهری

قرار می‌گیرد. درواقع «ولی‌الله خاکدان به‌عنوان کارگردان هنری، طراحی خانه را سرشار از نشانه‌های پرشمار مدرنیستی کرده است» (Askari, 2022: 152). فیلم‌ساز مدام بر تفاوت‌های زیستی این دو زن تأکید دارد. مهم‌تر از هر چیز رنگ موی آن‌ها است. رنگ موی بلوند و طلایی ژیلا در مقابل رنگ موی مشکی مهری. موی مشکی با زن ایرانی و زن خانه در ارتباط است و موی طلایی با زن غربی. این غربی بودن ژیلا، امیر را نیز تحت تأثیر قرار می‌دهد. این تأثیر از همان نخستین سکانس ملاقات ژیلا و امیر خود را نشان می‌دهد. هنگامی‌که امیر پس از اولین دیدار با ژیلا به خانه‌ی مهری می‌رود، از او با لفظ «مادموازل[۱۰]» استقبال می‌کند و مهری در پاسخ می‌گوید: «از کی تا حالا فرنگی شدی به من میگی مادموازل؟». دامنه‌ی این تأثیرات از نوع پوشش گرفته تا الگوی فکری امیر را دربر می‌گیرد. او رفته‌رفته شبیه به ژیلا می‌شود درنهایت در انتهای فیلم که تجربیات غریبی را پشت سر می‌گذراند، دوباره به نقطه‌ی اول بازمی‌گردد و در مکالمه‌ای تلفنی با مهری به این مسأله اشاره می‌کند.

رویکرد ژیلا در قبال همسر خود نیز، جلوه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی فم‌فتال گونه‌ی او را نشان می‌دهد. ژیلا مدام تأکید می‌کند که از همسر خود تنفر دارد، بااین‌حال پیش روی او همواره رفتار عاشق‌پیشه‌ای از خود به نمایش می‌گذارد. این بی‌وفایی او که درنهایت به قتل افشار ختم می‌شود، در ارتباط با گربه‌اش نیز نمایان است. در نمادشناسی ایرانی، گربه نمادی از بی‌وفایی تلقی می‌شود و اصطلاح «گربه‌صفت» نیز از همین‌جا نشأت می‌گیرد. در طول فیلم ما مدام ژیلا را مشغول در آغوش گرفتن گربه‌اش می‌بینیم، مسأله‌ای که فیلم از طریق آن مدام به بی‌وفایی ژیلا اشاره می‌کند. حضور این گربه البته کارکردهای دیگری نیز دارد. علاوه بر اینکه داشتن حیوان خانگی و به‌خصوص گربه، یکی از نشانه‌های تجددگرایی است و ازاین‌طریق گرایش ژیلا به مدل‌سازی از زن غربی مؤکد می‌شود، نوعی وضعیت فتیشیستی نیز در ارتباط ژیلا و گربه‌اش به چشم می‌خورد. در بسیاری از لحظاتی که ژیلا به اغوای امیر مشغول می‌شود، گربه‌اش را لمس می‌کند. در برخی مواقع دیگر، همسان‌سازی او بین گربه و امیر به حدی می‌رسد که جای این دو را عوض کرده و دیالوگ‌های خود را خطاب به گربه می‌گوید. در سکانسی از فیلم، هنگامی‌که امیر اتاق را ترک کرده تا به سفر برود، ژیلا گربه‌اش را در آغوش گرفته و رو به او می‌گوید: «به امید دیدار». مطابق با الگوی اخلاقی فیلم‌فارسی، در پایان فیلم هیچ امکان رستگاری‌ای برای فم‌فتال وجود ندارد. او درنهایت به‌قدری با گناه و انحراف در ارتباط است که باید از بین برود. پیش از مرگ اما شیفتگی مرگبار او، همسرش را به کام نابودی می‌کشاند و در سکانس پایانی، یکدیگر را به قتل می‌رسانند. این وضعیت، مسیر روایی را به نفع سنت، خانواده و ازدواج رقم می‌زند و درنهایت امیر، پس از آنچه دیده و درس‌های عبرت‌آمیزی که گرفته، به‌سوی نامزد خود بازمی‌گردد. نامزدی که برخلاف ژیلا، زنی است که ریشه‌های سنتی خود را حفظ کرده و از هیچ‌چیز برای رستگاری مردی که او را دوست دارد، دریغ نمی‌کند.

۶-۲- موطلایی شهر ما (عباس شباویز، ۱۳۴۴)

در دهه‌ی سی هجری شمسی و اوایل شکل‌گیری تولیدات جدی سینمای ایران، تضاد شهر و روستا به‌عنوان یکی از مضامین اصلی در فیلم‌های فارسی مطرح می‌شود. این تضاد در پایان دهه‌ی ۱۳۲۰ با فیلم شرمسار (اسماعیل کوشان، ۱۳۲۹) وارد فرهنگ فیلم‌سازی در ایران شده و در دهه‌ی ۱۳۳۰ با فیلم‌هایی مانند گلنسا (سرژ آزاریان، ۱۳۳۱)، بی‌پناه (گرجی عبادیا، ۱۳۳۲) و مراد (سردار ساگر، ۱۳۳۲) به اوج خود می‌رسد. «در این مضمون همواره شهری‌ها بی‌وفا و متقلب، و روستاییان پاکدل و خوش‌طینت‌اند و محیط

شهر همچون محیطی فاسد و اغواکننده و در تضاد با محیط سرشار از انسانیت و صمیمیت روستا تصویر می‌شود» (اجلالی، ۱۳۹۵: ۱۵۴). این تضاد شهر و روستا، در سینمای دهه‌ی ۱۳۴۰ جای خود را به تقابل بالاشهر و پایین‌شهر می‌دهد. تقابلی که بیش از هرجا در آثار سیامک یاسمی در این دوران مانند آقای قرن بیستم (۱۳۴۳) و گنج قارون (۱۳۴۴) و دیگر آثار موسوم به چرخه گنج قارونی به چشم می‌خورد.

موطلایی شهر ما به‌عنوان یکی از نمونه‌های مهم از چرخه فیلم‌هایی با محوریت تقابل زندگی پایین‌شهر و بالاشهر توسط عباس شباویز ساخته شده است. نکته‌ی مهم در این فیلم لحن هیبریدی آن در قیاس با فیلم‌های دیگر است. شباویز در دوره‌ای که چرخه‌ی فیلم‌های جناییِ ساموئل خاچکیانی رو به افول دارد، عناصری از این فیلم‌ها را برداشته و با لحن سرخوش و قهرمان غزل‌خوان و الکی‌خوش فیلم‌های چرخه‌ی گنج قارونی ترکیب می‌کند. علاوه‌براین او دست به‌نوعی ترکیب ژانری نیز می‌زند؛ موطلایی شهر ما ترکیبی از دو ژانر جنایی و کمدی است که خط داستانی عاشقانه نیز در ساختار روایی آن به‌عنوان یکی از عناصر اصلی مطرح می‌شود. همان‌طور که در کتاب راهنمای فیلم سینمای ایران مطرح می‌شود، الگوی فیلم همان الگویی است که خاچکیان در فریاد نیمه‌شب به کار می‌بندد. در این‌جا جاعلان دلار فریاد نیمه‌شب جای خود را به قاچاقچی‌ها می‌دهند و جالب آنکه نام سرکرده‌ی هردوی آن‌ها افشار است (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۱۳-۲۱۴). تفاوت این دو فیلم اما لحن سرخوشانه‌ای است که در موطلایی شهر ما جایگزین نگاه تلخ و فضای نوآری فیلم خاچیکیان می‌شود. شباویز عناصری مانند اسلوب روایت و شخصیت فم‌فتال را از فیلم‌های جنایی وام گرفته و در قدم بعدی لحن تلخ این فیلم‌ها را با لحن گیشه‌پسند و طنازانه‌تری که برای عموم مردم قابل‌فهم باشد، جایگزین می‌کند. درواقع به نظر می‌رسد کارگردان درس خوبی از اشکالی که به آثار خاچکیان وارد می‌کردند (این مسأله که زیست کاراکترهای فیلم برای عامه‌ی مردم به‌هیچ‌عنوان ملموس نبوده) گرفته و تلاش کرده تا طبقه متوسط و پایین‌شهری را نیز با فیلم خود همراه کند. فردین نقش کارگر مکانیکی خوش‌صدا به نام نادر را بازی می‌کند که زیستی کارگری دارد و مناسباتش با کارگرهای دیگر، شبیه به مناسباتی خانوادگی است. او با اینکه از زندگی شرافتمندانه‌ی خود راضی است و در مقابل طبقه‌ی اشرافی برخورد خوبی از خود نشان نمی‌دهد، اما مدام بر مسأله‌ی پول تأکید می‌کند و در بخشی از آواز ابتدای فیلم می‌خواند: «کار می‌کنیم، پول درمی‌یاریم آخ پول ... با زور بازو درمیاریم آخ پول» و کارگران پاسخ می‌دهند: «جونم پول» و سپس همه باهم می‌خوانند «پولدار می‌شیم ایشالا، سالار می‌شیم ایشالا». در بخشی دیگر از آواز نادر می‌خواند: «تعمیر می‌کنم ماشینو سرکارگرم بنده، از شغل خودم راضیم و مفتخرم بنده». این رضایتِ پروپاگاندایی از جایگاه کارگری، و توهم این مسأله که از این طریق کارگران می‌توانند پولدار شوند، همان نظم ظاهری جهان فیلم است که با ورود فم‌فتال به‌هم می‌ریزد. نادر نامزدی مهربان به نام گل‌رخ (پوری بنایی) دارد که دختر یکی از سرکارگرهای گاراژ است. لی‌لی (غفاری) که از صدای زیبای او آگاه است، تلاش می‌کند تا او را از زندگی شرافتمندانه‌اش جدا کرده و به خوانندگی و ستاره شدن ترغیب کند. انگیزه‌ی او اما سوءاستفاده از شهرت احتمالی نادر در راستای فروش مواد مخدر است. فم‌فتال موطلایی فیلم در این‌جا نیز غفاری است؛ نقشی که در جهت جا انداختن او به‌عنوان زنی اغواگر در فرهنگ اجتماعی ایران نقش به‌سزایی دارد. در این فیلم بازنمایی او به‌عنوان فم‌فتال، از طریق تقابل بالاشهر و پایین‌شهر به‌عنوان تقابل اصلی فیلم‌های دهه‌ی ۱۳۴۰ شکل می‌گیرد. این مسأله در نگاهی گسترده‌تر، نمود خود را از طریق تقابل سنت و مدرنیته نشان می‌دهد. نوعی ستیز مستقیم بین سبک زندگی سنتی/ ایرانی و مدرن/ غربی در فیلم وجود دارد که در بیشتر موقعیت‌های مختلف فیلم به چشم می‌خورد. این تضادها موتور محرکه‌ی اصلی

درام هستند و به‌عنوان عنصر اصلی پیشبرنده‌ی روایت عمل می‌کنند. هر آنچه با فم‌فتال ارتباط دارد با مدرنیته و زیست غربی همراه است و از نگاه کارگردان، انحطاط و فساد نیز از همین سبک زندگی نشأت می‌گیرد. درسوی‌دیگر هر آنچه در ارتباط با شخصیت نادر مطرح می‌شود، از گذرگاه سنت عبور کرده و به جهانی ایرانی و سنتی تعلق دارد که سرشار از صفا و صداقت است.

از نخستین مواجهه بین نادر و لی‌لی، این تضادها به شکلی مستقیم در بافت روایی اثر خود را آشکار می‌سازند. این برخورد در همان گاراژی رخ می‌دهد که نادر در آن به کار مشغول است. هنگامی‌که نادر و همکارانش در حال بازگشت به خانه هستند، با لی‌لی و همراهانش روبه‌رو می‌شوند. نکته‌ی اساسی در این تقابل، برخورد ماشین‌ها است. انگار پیش از آنکه با یکدیگر آشنا شوند، اتومبیل‌های آن‌ها در تلاقی باهم قرار می‌گیرند، به‌طوری‌که چیزی نمانده باهم تصادف کنند. در یک‌سوی این ماجرا نادر و بیش از ده نفر از کارگرها قرار دارند؛ آن‌ها همگی باهم پشت یک جیپ شهباز نشسته‌اند و سرخوشانه منتظر بازگشت به خانه هستند. درسوی‌مقابل لی‌لی با موی بلوند، مردی به‌عنوان همراهش با عینک آفتابی و شمایل غربی، و دختری در عقب یک ماشین شورلت آمریکایی نشسته‌اند. علاوه‌بر تضاد چهره‌ها، لباس‌ها و آرایش‌ها که بر تقابل سنت و مدرنیته در فیلم تأکید می‌کنند، خود مسأله‌ی ماشین‌ها نیز حایزاهمیت است. نادر سوار بر یک جیپ سی‌جی[11] است که در ایران به جیپ شهباز مشهور بود. این خودرو یکی از نخستین خودروهای ایرانی بود که در اواخر دهه‌ی ۱۳۳۰ شمسی، توسط شرکت پارس‌خودرو، از قطعات وارداتی مونتاژ شد. با اینکه خودرو مونتاژی بود، اما آن را به‌عنوان خودرویی ایرانی می‌شناسند. غفاری پشت یک شورلت بلیر[12] نشسته است. این ماشین که توسط شرکت آمریکایی شورلت تولید شده است، از خودروهایی است که در اندازه‌ی کلاس بزرگ قرار می‌گیرند. در دهه‌ی ۱۳۴۰، این ماشین به‌عنوان یک خودروی آمریکایی و لوکس، فقط در اختیار قشر مرفه و متمول بوده است و مردم عادی توان خرید آن را نداشتند. این تقابل دو ماشین ایرانی و آمریکایی در همان نخستین مواجهه‌ی دو شخصیت، نوید تقابل‌های بعدی را در هر گوشه از سبک زندگی کاراکترها می‌دهد.

سکانس دیگر درهمین‌راستا سکانس مهم پیک‌نیک است. نادر و خانواده‌اش به همراه تعدادی از کارگران تصمیم می‌گیرند تا به پیک‌نیک بروند و روزی را در طبیعت بگذرانند. آن‌ها پشت همان جیپ شهباز نشسته و در طول مسیر آواز می‌خوانند. هنگامی‌که به مقصد می‌رسند، لی‌لی و همراهانش را می‌بینیم که منتظر آن‌ها هستند. در این سکانس تقابل سنت (قهرمان) و مدرنیته (فم‌فتال) نمودهای گوناگونی می‌یابد. نادر و خانواده، به‌محض رسیدن سفره‌ای پهن می‌کنند و بر زمین می‌نشینند تا مقدمات غذا را فراهم کنند، اما در سمت مقابل، لی‌لی و همراهانش پشت میزی نشسته‌اند. در تاریخ و فرهنگ ایرانی، غذا خوردن روی سفره یکی از ارزش‌های مطلوب به‌شمار می‌آید. در مقابل غذا خوردن پشت میز، مربوط به فرهنگ غربی و درواقع فرهنگی است که با ظهور مدرنیته، خود را به‌عنوان ارزش مطرح می‌سازد. در اینجا می‌بینیم که لی‌لی حتی در زمان پیک‌نیک پشت میز می‌نشیند و وام‌داری خود از فرهنگ غربی را نشان می‌دهد. در همین پیک‌نیک لحظه‌ای وجود دارد که دو نوازنده‌ی ایرانی که سازهای سنتی تار و تنبک می‌نوازند، به لی‌لی نزدیک شده تا برای آن‌ها ساز بزنند. همراه لی‌لی با پرخاش آن‌ها را رد می‌کند و می‌گوید: «گورتونو گم کنید. با این دنگ و فنگ‌تون. یالا برین گم شین» و نوازنده در پاسخ، به زندگی تجملی آن‌ها طعنه می‌زند: «بریم بابا. اینا بمونن و زندگی پُر زرق‌وبرقشون». نوازنده‌ها بلافاصله به نادر و کارگران نزدیک می‌شوند و مورد استقبال آن‌ها قرار می‌گیرند. کارگران با دعوت از آن‌ها برای نشستن روی سفره، آن‌ها را تکریم می‌کنند و نادر نیز با همراهی آن‌ها آواز ایرانی می‌خواند. این اقبال نادر و کارگران به موسیقی ایرانی و گشاده‌رویی آن‌ها در قبال نوازندگان

مستمند، در قیاس با پرخاش فم‌فتال و افراد مربوط به او، ویژگی‌های تقابلی در ارتباط دو گروه را به‌خوبی روشن می‌سازد و به‌این‌ترتیب است که شباویز در حیطه‌ی شخصیت‌پردازی خط‌کشی‌شده عمل می‌کند.
شباویز در این تقابل دوسویه، پیامدهای امر مدرن را با گناه، فساد و انحطاط در ارتباط می‌بیند. حسینی به نقل از رییس اداره مبارزه با مواد مخدره‌ی شهربانی به خبر کشف چهل کیلو هروئین، نیم تن تریاک و هفتاد و هشت لابراتور تولید هروئین در آذر ۱۳۴۶ اشاره می‌کند (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۱۵). همین مسأله نشان می‌دهد که در دهه‌ی ۱۳۴۰، اعتیاد به مواد مخدر به‌تدریج تبدیل به مسأله‌ای حیاتی شده بود و موطلایی شهر ما آن را به‌عنوان یکی از مضامین خود برمی‌گزیند. بزهکاری لی‌لی در ارتباط او با فعالیت‌های مربوط به فروش مواد مخدر تبیین می‌شود. جالب آنکه فیلم محصول سال ۱۹۶۶ است، یعنی دورانی که هیپی‌گری و رواج مصرف مواد مخدر به‌عنوان عنصر فرهنگی جوانان هیپی رو به گسترش است. ازاین‌جهت می‌توان استدلال کرد که فیلم این مسأله را نیز مربوط به فرهنگ غرب و مدرنیته می‌بیند و به‌همین‌دلیل آن را در ارتباط با لی‌لی، به‌عنوان نماد زیست غربی تعریف می‌کند. لی‌لی بسیاری از جوانان را به راه خلاف و اعتیاد کشانده، از آن‌ها سوءاستفاده کرده و به حال خود رها می‌کند. در سراسر فیلم، مهمانی‌هایی اعیانی و اشرافی می‌بینیم که اعتیاد و روابط غیراخلاقی، عنصر اصلی آن‌ها را شکل می‌دهند. درواقع برخلاف ظاهر این مهمانی‌ها، نوعی از درون پوسیدگی و فساد نهان در پس پرده‌ی اشرافیت ظاهری آن‌ها دیده می‌شود. لی‌لی به‌عنوان ارتباط‌دهنده‌ی افراد مهمانی، جوانان را می‌فریبد و آن‌ها را به دام تباهی می‌کشاند. بااین‌حال عملکرد او در قبال نادر، برخلاف اسلوب‌های فم‌فتالی، از کلیشه‌های جنسیتی نشأت نمی‌گیرد. او بارها تلاش می‌کند تا شیفتگی مرگبار را بر نادر اعمال کند، اما هربار بازنده می‌شود.
مسأله‌ی قیاس زن خوب و زن بد نیز در این فیلم به‌خوبی دیده می‌شود. تقابل زن موبلوند و زن مومشکی که حتی نام فیلم بر آن تأکید دارد، یکی از المان‌های اصلی در بازنمایی فم‌فتال فیلم است. به همان میزان که لی‌لی خباثت و طینتی آلوده دارد، گل‌رخ به‌عنوان مظهر لطافت و مهربانی و گرمای کانون خانواده معرفی می‌شود. او دختری سنتی است که با ازدواج و مسئولیت‌های مربوط به خانه، هویت خود را می‌یابد، درست برخلاف لی‌لی که هیچ‌گاه در قالب مادر یا همسر نمی‌گنجد. گل‌رخ بر این وجه از شخصیت خودآگاه است.
در یکی از مهم‌ترین سکانس‌های فیلم، در راستای روشنگری درباره‌ی این مسأله او در دیالوگی با نادر، بر این امر تأکید می‌شود. نادر در پاسخ نگرانی گل‌رخ نسبت به پدرش می‌گوید: «وقتی عروسی کردیم و کارا روبه‌راه شد، خودم شبا رو تاکسی کار می‌کنم و دیگه نمی‌ذارم بابات بره گاراژ». در پاسخ به این حرف، گل‌رخ می‌گوید: «منم در عوض براتون غذا می‌پزم، اتاقا رو جمع‌وجور می‌کنم، رختاتونو می‌شورم، از همه بالاتر محسن (برادر کوچک نادر) رو مدرسه می‌فرستم». این جملات به شکل مشخصی از نوعی تقسیم کار واضح خبر می‌دهد که زن را در پیوند با امور خانه از قبیل آشپزی و پخت‌وپز، نظافت منزل، شست‌وشوی لباس‌ها و تربیت فرزندان، و هویت مرد را از طریق شغل بیرون از خانه و نان‌آوری تعریف می‌کند. در این فیلم فم‌فتال با وجود اینکه به‌تبع از لحن طنازانه‌ی فیلم، جان خود را ازدست نمی‌دهد، اما به زندان می‌افتد تا به سزای عمل خود برسد. در پایان که عنصر نامطلوب فم‌فتال که سبب برهم زدن نظم جهان شده بود، حذف می‌شود. بار دیگر نادر و کارگران به همراه گلرخ سوار بر جیپ شهباز می‌شوند و نادر به‌مانند ابتدای فیلم می‌خواند: «تعمیر می‌کنم ماشینو سرکارگرم بنده، از شغل خودم راضیم و مفتخرم بنده». درحقیقت در استدلال شباویز از وضعیت، با حذف فم‌فتال (عنصر غربی و مدرن)، زیست سنتی به نظم پیشین خود بازگشته و شخصیت با بازگشت به نقطه‌ی نخست در دایره‌ی پرداخت فیلم، روند دراماتیک فیلم را تکمیل می‌کند.

۶ - ۳ - زن و عروسک‌هایش (۱۳۴۴، اسماعیل ریاحی)

از منظر ژانری، می‌توان زن و عروسک‌هایش را حاصل یک تلفیق ژانری دانست که به خلق یک کمدی-جنایی می‌انجامد. در این‌جا تفاوت ترکیب ژانری با نمونه‌ای مانند موطلایی شهر ما از طریق اختلاف میزان کمدی آن‌ها مشخص می‌شود؛ اگر در موطلایی شهر ما شوخی‌ها در حد تکه‌پرانی‌های کاراکترهای فرعی باقی می‌ماند و با توجه به الگوی جنایی خاچکیانی فیلم، فقط لحن فیلم را از تلخی و جدیت فیلم‌های مذکور فاصله می‌داد، در این‌جا کمدی به‌عنوان شکلی روایی مطرح می‌شود که الگوی اصلی روایی فیلم را شکل می‌دهد. درواقع موطلایی شهر ما بیشتر جنایی است تا کمدی، و زن و عروسک‌هایش بیشتر کمدی است تا جنایی. این مسأله در شخصیت‌های اصلی دو فیلم نیز نمود پیدا می‌کند؛ در فیلم قبلی فردین غزل‌خوانی الکی‌خوش است که در تضاد با محیط جدی خلاف‌کاران قرار می‌گیرد و در این‌جا رضا ارحام صدر خود بدل به شمایلی کمیک می‌شود که بار اصلی کمدی فیلم را نیز بر دوش می‌کشد. او در نقش جوانی به نام مهدی ظاهر می‌شود که به‌عنوان حسابدار در یک شرکت مقاطعه‌کاری مشغول به کار است. مهدی جوان اصفهانی ساده‌دلی است که مدت‌ها است که دل در گروی خواننده‌ی معروفی به نام لعبت (غفاری) دارد. غافل از آنکه لعبت، زن حیله‌گری است که هنگامی‌که مهدی برای امضا گرفتن سراغ او می‌رود، با اطلاع یافتن از شغل مهدی تلاش می‌کند تا او را در دام خود انداخته و پول‌های شرکت را از آن خود کند. بدین‌ترتیب در این‌جا الگوی مناسباتی بین دو کاراکتر، از جنس دوقطبی فم‌فتال/ مرد قانون است؛ الگویی که در آثار نوآر مانند شاهین مالت (۱۹۴۱) مبنای اصلی ارتباط بین شخصیت زن و مرد را شکل می‌دهد.

فیلم با سکانس خریدن گل توسط مهدی شروع می‌شود. در این سکانس او به یک مغازه‌ی گل‌فروشی مراجعه کرده تا با خرید یک دسته‌گل و تقدیم آن به لعبت، بتواند برای ثانیه‌ای بهانه‌ی حرف زدن با او را پیدا کند. هنگام حساب کردن مبلغ دسته‌گل، فروشنده با اشاره به کفتر رو به مهدی می‌گوید: «همه‌ی ما حکم همین کفتر رو داریم که تو چنگال یه باز قوی گرفتاریم؛ باز هوس‌هامون. هوس‌هایی که مثل همین کفتر اسیرشون هستیم». این دیالوگ کلیدی، اشاره‌ای مستقیم به شیفتگی مرگباری می‌کند که مهدی نسبت به لعبت دارد. برخلاف مردان دیگر فیلم‌هایی که مورد بررسی قرار گرفته‌اند، تمام ذهن و روح مهدی مسحور لعبت، و به بیانی بهتر تصویری که لعبت از خود ارایه می‌دهد، شده است. این اتفاق نادر در جهان مردسالار فیلم‌فارسی، تنها به این دلیل رخ می‌دهد که شخصیت مهدی برخلاف فیلم‌های دیگری که بررسی کردیم، نماینده‌ی مردانگی غلوشده نیست و انتخاب بازیگر - رضا ارحام صدر برخلاف دیگر نمونه‌ها مانند فردین، بهروز وثوقی و ایرج قادری، چندان روحیات مردانگی اغراق‌آمیز ندارد - نیز بر این موضوع تأکید دارد. اعمال شیفتگی مرگبار ازسوی فم‌فتال بر شخصیت مرد فیلم، در قالب نوعی فتیشیسم اتفاق می‌افتد. به‌گفته‌ی جانت مک‌کیب[۱۳] در کتاب مطالعات فمنیستی فیلم، «مالوی با تکیه‌بر معنای اصلی تفاوت جنسی در تحلیل‌های فرویدی، توضیح می‌دهد که چگونه تبدیل زن در مقام تصویر به فتیش، اضطراب اختگی را پنهان می‌کند» (مک‌کیب، ۱۴۰۰: ۵۵). درواقع فتیشیسم، «کنش‌هایی در مقام یک فرم حفاظت روانی در برابر اضطراب اختگی است» (مک‌کیب، ۱۴۰۰: ۱۸۸). برمبنای همین نظر، پل مک‌دانلد[۱۴] توضیح می‌دهد که «سینمای عامه‌پسند بدن زن را پرستش می‌کند تا از اضطراب تهدید اخته شدن رهایی یابد. چنین تلقی می‌شود که بخش‌هایی از بدن زن از کیفیاتی جادویی برخوردارند که اختگی را دور می‌کنند» (هالووز و یانکوویچ،

۱۳۹۱: ۱۲۶). ازاین‌رو شیفتگی مهدی به لعبت برمبنای الگوی فتیشیستی قابل تبیین است، و همان‌طور که حسینی اشاره می‌کند، «مهدی به‌واسطه‌ی شیفتگی به البسه و تصاویر بت محبوبش، لعبتِ خواننده، فتیشیستی تمام‌عیار معرفی می‌شود» (حسینی، ۱۳۹۹: ۲۱۴). این ارتباط فتیشیستی بین مهدی و لعبت، تا مرحله‌ای نزدیک به اسکیزوفرنی می‌رسد. درواقع به‌واسطه‌ی همین فتیشیسم، او در جهان ذهنی خود ارتباطی نزدیک با لعبت دارد. در پاسخ به پرسش گل‌فروش درباره‌ی طرفدار بودن، از رابطه‌ی نزدیک خود با لعبت برای سالیان طولانی سخن می‌گوید و معتقد است که او و لعبت «سری از یکدیگر جدا» هستند. در بسیاری از لحظات فیلم، مهدی را در حال چشم‌چرانی لعبت می‌بینیم؛ وضعیتی که در آن هم‌زمان با مهدی، دوربین و به‌تبع آن تماشاگر نیز در جایگاه چشم‌چران قرار می‌گیرد. لارا مالوی در مقاله‌ی معروف لذت بصری و سینمای روایی، کلیشه‌سازی از زنان را بر محور سه نگاه خیره (Gaze) معرفی می‌کند: «یکی نگاه دوربین در موقعیت فیلم‌برداری که نگاهی نظربازانه است، چون بیشتر فیلم‌ها را مردها می‌سازند؛ دیگری نگاه مردان در داستان فیلم که در ذات خود زنان را موضوع نگاه خیره قرار می‌دهد؛ و نگاه سوم نگاه خیره‌ی مرد تماشاگر» (نجم عراقی و دیگران، ۱۳۹۹: ۳۲۹). در بسیاری از سکانس‌های زن و عروسک‌هایش، دقیقاً این سه نگاه منطبق بر یکدیگر قرار می‌گیرند. این نگاه‌های خیره، «زن را زیر نظارت می‌گیرد و با این کار او را به‌صورت بُت درمی‌آورد، و او را تبدیل می‌کند به ابژه‌ی میل، نه سوژه‌ی میل» (هیوارد، ۱۳۹۵: ۳۹۸). لعبت از این بُت‌وارگی آگاه است و تصمیم به سوءاستفاده از شرایط خود می‌گیرد. درواقع نوعی ارتباط بین وسوسه (Obsession) و شیدایی مهدی و سواستفاده‌گری لعبت شکل می‌گیرد؛ گویی شیفتگی بیمارگونه‌ی مهدی به تصویر لعبت در مقام یک بت‌واره، به‌صورت موازی با شیفتگی مرگباری که لعبت در مقام یک فم‌فتال بر او اعمال می‌کند، پیش می‌رود. علاوه‌بر فتیشیسم، فیلم به‌صورت ضمنی یک ایده‌ی دیگر را نیز درراستای شیفتگی مهدی نسبت به لعبت مطرح می‌کند؛ نوعی این‌همانی بین فم‌فتال و شهر مدرن. در تیتراژ فیلم شاهد تصویری از یک فانتاسماگوریای شهری هستیم؛ ماشین‌هایی که در دل شب، در حال عبورومرور در شهر مدرن و پر از نور هستند. این خصلت رؤیایی شب، و تجربه‌ی حضور زیر چراغ‌های نئونی ارتباطی ضمنی با شیوه‌ی بازنمایی فم‌فتال پیدا می‌کند. درواقع همان‌طور که فیشر معتقد است: «زن شهری تجسم جسمانیت است» (فیشر، ۱۴۰۰: ۵۳)، در این‌جا نیز می‌توان او را نماینده‌ی زنی شهری دانست که شخصیت مرد به‌مانند هر عنصر دیگری از جهان مدرن و کالایی، خواهان به چنگ‌آوری او است. در شخصیت‌شناسی لعبت به‌عنوان عنصر فم‌فتال زن و عروسک‌هایش، آنچه بیش از همه نظرگیر است، استعداد ذاتی او در بازی دادن و بازیچه قرار دادن مردان است. این دغل‌کاری و بازیچه قرار دادن (Manip-ulate) در نگاه نخست نوعی ایهام را در ساختار فیلم نمایندگی می‌کند. در فرهنگ فارسی نام لُعبت علاوه‌بر این‌که معنای دلبر و زیبا دارد، به‌معنای بازیچه نیز استفاده می‌شود؛ هرچیزی که با آن بازی کنند، بازیچه، اسباب‌بازی، عروسک. این ایهام می‌تواند اشاره به سرنوشت قریب‌الوقوع و متناقض او در مقابل اعمالش داشته باشد؛ اینکه چگونه رفتارهایی که فم‌فتال تصور می‌کند سبب پیروزی او خواهد شد، درنهایت موجب تقاص پس دادن خواهد شد. همان‌طور که نام فیلم نیز بر آن تأکید می‌کند، لعبت در مقام نیرویی مرکزی قرار می‌گیرد که مردان را به‌مانند عروسک‌های خیمه‌شب‌بازی، بازیچه‌ی اهداف خود قرار می‌دهد. به این مسأله در سکانس آوازخوانی لعبت نیز تأکید می‌شود (...همچون عروسک‌های بی‌جان / بازیچه‌ی دست هوس‌های سیاهی). درنهایت اما چنان‌که ایهام اسم لعبت این سرنوشت را پیش‌ازاین پیش‌بینی می‌کند، لعبت مجبور به دادن تاوان این اعمال می‌شود. شخصیت حمید تصمیم به کشتن لعبت می‌گیرد و پیش از

کشتن به او می‌گوید: «من آزادیمو می‌خوام. شخصیتمو می‌خوام. شرفمو می‌خوام. اون چیزایی که تو ازم گرفتی». او درنهایت خود را از شیفتگی مرگباری که دچار آن شده خلاص می‌کند، بااین‌حال در کشتن لعبت ناتوان مانده و به دست او کشته می‌شود. به‌همین‌ترتیب مهدی نیز خود را از شیفتگی مرگبار رها می‌کند. او پس از انجام کارهای لعبت به زندان می‌افتد و متوجه می‌شود که چگونه تبدیل به عروسکی در دستان خیمه‌شب‌باز لعبت بوده است. مهدی به پلیس در گیر انداختن لعبت کمک می‌کند و با چهره‌ی مبدل، او را سوار ماشین می‌کند. لعبت پس از آگاه شدن از هویت مهدی، تلاش می‌کند تا با استفاده از جذابیت خود، او را بار دیگر با خود همراه کند. بااین‌حال مهدی در پاسخ به اغواگری لعبت با لهجه‌ی اصفهانی به او می‌گوید: «... حالا فهمیدم که زنایی مثل تو مثل مار می‌مونن». این جمله‌ی آخر اشاره‌ی مستقیمی به شباهت فم‌فتال و مار دارد؛ ماری که در فرهنگ‌شناسی ایرانی با مفاهیمی مانند شرارت و فریبندگی در ارتباط است. در پایان لعبت به زندان می‌افتد و به‌مانند دیگر فم‌فتال‌های مورد بررسی، به پیروزی و کامیابی دست نمی‌یابد. بااین‌حال بین این نمونه‌ها، ازاین‌جهت که لعبت موفق می‌شود شیفتگی مرگبار خود را بر روی کاراکترها اعمال کند (شیفتگی فتیشیستی مهدی به زندان ختم می‌شود و حمید نیز به دست خود لعبت کشته می‌شود) فم‌فتالی خاص به‌حساب می‌آید.

۷ - نتیجه‌گیری

با بررسی شیوه‌ی بازنمایی فم‌فتال و ارتباط او با شخصیت مرد فیلم در سه نمونه‌ی موردی از سینمای پیش از انقلاب، نتیجه‌ی جالب‌توجهی به دست آمد: در «فریاد نیمه‌شب» و «موطلایی شهر ما»، فم‌فتال از اعمال شیفتگی مرگبار خود بر کاراکترها عاجز می‌ماند، و یا در بهترین حالت مانند «فریاد نیمه‌شب»، اثر کمی بر وی می‌گذارد. در این فیلم‌ها به‌عنوان نمونه‌هایی کلاسیک از فیلم‌فارسی، قهرمان مرد به‌عنوان نمایندگان جهان مردسالار در فیلم، همواره در مقابل وسوسه‌های فم‌فتال ایستادگی می‌کنند و هیچ‌گاه در چنگال او اسیر نمی‌شوند. در هر دو فیلم، با حذف فم‌فتال‌ها به‌عنوان عناصر نامطلوب در پایان فیلم، آرامش و نظم به جهان داستانی بازمی‌گردد و مردان با یافتن جایگاه قدرت پیشین خود، به پیروزی می‌رسند. در این میان «زن و عروسک‌هایش» تنها فیلمی است که در آن فم‌فتال موفق می‌شود شیفتگی مرگبار را بر کاراکتر مرد اعمال کند. در این فیلم شخصیت مرد فیلم، چنان شیفتگی‌ای را نسبت به فم‌فتال احساس می‌کند که به تمام خواسته‌های غیرمعقول او جامه‌ی عمل می‌پوشاند. در تحلیل این تفاوت نکته‌ی مهم توجه به شمایل رضا ارحام صدر به‌عنوان ایفاگر نقش مهدی در مقابل نمونه‌های دیگر یعنی فردین است؛ ارحام صدر برخلاف آن‌ها به‌هیچ‌عنوان شمایلی مردانه ندارد و بیشتر به‌عنوان شخصیتی دست‌وپاچلفتی شناخته می‌شود. او نه ازلحاظ چهره و فیزیک، و نه لحن، در دسته‌بندی مردان کلاسیک سینمای ایران قرار نمی‌گیرد و برخلاف آن‌ها به‌عنوان شخصیتی با خصوصیات کمرنگ مردانه تعریف می‌شود. بررسی این سه اثر فیلم‌فارسی از رهگذر شیفتگی مرگبار، فرمولی مشخص درباره‌ی فیلم‌فارسی را به اثبات می‌رساند؛ برخلاف سینمای نوآر، شیفتگی مرگبار فم‌فتال‌ها بر مردان اخلاق‌گرای فیلم‌فارسی اثر نمی‌کند. در «فریاد نیمه‌شب» و «موطلایی شهر ما»، فم‌فتال از طریق ارتباط مستقیم با مدرنیته و تمایل به زیست غربی، بازنمایی می‌شود. این تضاد بین سنت و مدرنیته، پررنگ‌ترین حالت خود را در «موطلایی شهر ما» می‌یابد، فیلمی که مسیر اصلی بازنمایی فم‌فتال خود را از این راه پیش می‌برد. هرچند در «زن و عروسک‌هایش» نیز روند به‌همین‌منوال است، اما فیلم با تمایل به ترسیم فم‌فتال به‌عنوان بت‌واره، سویه‌های دیگری نیز می‌یابد.

پی‌نوشت‌ها

1. Steve Neale
2. Mary Ann Doane
3. Hanson & O'Rawe
4. The Femme Fatale: Images, Histories, and contexts
5. Julie Grossman
6. Rethinking the Femme Fatale in Film Noir
7. Patrick Bade
8. Virginia Allen
9. Annette Kuhn
10. mademoiselle
11. Jeep CJ
12. Chevrolet Bel Air
13. Janet McCabe
14. Paul McDonald

فهرست منابع

- اجلالی، پرویز (۱۳۹۵)، دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران: جامعه‌شناسی فیلم‌های عامه‌پسند ایرانی (۱۳۰۹-۱۳۵۷)، تهران: نشر آگه
- امید، جمال (۱۳۷۴)، تاریخ سینمای ایران جلد اول (۱۳۵۷ - ۱۲۷۹) جلد اول، تهران: انتشارات روزنه
- حسینی، حسن (۱۳۹۵)، ساخت ایتالیا، تهران: انتشارات روزنه‌کار
- حسینی، حسن (۱۳۹۹)، راهنمای فیلم سینمای ایران جلد اول، تهران: انتشارات روزنه‌کار
- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱)، درآمدی بر تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۲۸۰-۱۳۸۰)، تهران: نشر نی
- عشقی، بهزاد (۱۳۹۹)، کهن‌الگوهای سینمای ایران، تهران: موسسه انتشارات نگاه.
- فیشر، لوسی (۱۹۹۸)، یک فیلم، یک جهان: طلوع، آواز دو انسان، ترجمه: حسین عیدی‌زاده (۱۳۹۹)، تهران: نشر خوب.
- مک‌کیب، جانت (۲۰۰۴)، مطالعات فمنیستی فیلم: نوشتن زن در دل سینما، ترجمه: طلیعه حسینی (۱۴۰۰)، تهران: نشر بان
- مهرابی، مسعود (۱۳۷۱)، تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷، تهران: انتشارات مؤلف.
- نجم‌عراقی، منیژه؛ صالح‌پور، مرسده؛ موسوی، نسترن؛ صمیمی، مهرناز (۱۳۹۹)، زن و سینما، تهران: نشر چشمه
- هیوارد، سوزان (۱۹۹۶)، مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی، ترجمه: فتاح محمدی (۱۳۸۱)، تهران: نشر هزاره‌ی سوم.

- Allen, Virginia (1983). The Femme Fatale: Erotic Icon. New York: Whitston Publishing Company
- Askari, Kaveh. (2022), Relaying cinema in midcentury Iran: material cultures in Transit. Oakland, California: University of California Press.
- Bade, Patrick (1979). Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women. New York: Mayflower Books Inc.
- Boyer, M. Christine (2000). Crimes in and of the city: the femme fatale as urban allegory, in

The Sex of Architecture, Agrest, D, Conway, P, Hanes, L (Eds.). New York: Harry N Abrams Publisher, 97-118.

- Doane, Mary Ann (2013) Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis, London & New York: Routledge.
- Farrimond, Katherine (2018). The contemporary femme fatale: gender, genre and American cinema. New York & London: Routledge
- Hanson, Helen & O› Rawe, Catherine (2010). The Femme Fatale: Images, Histories, Contexts. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Kaplan, E. Ann (1998). Women in Film Noir. New York: Palgrave Macmillan
- Kuhn, Annette (1990). The Women's Companion to International Film. London: Virago Press
- Naficy, Hamid (2011) A Social History of Iranian Cinema, Volume 2: The Industrializing Years, 1941–1978, Durham and London: Duke University Press Books

Received: 2023/09/13
Accepted: 2023/11/03
Published: 2024/02/04

Representation of the Femme Fatale Character as a Threat to Social Order in Pre-Revolutionary Iranian Cinema: The Midnight Terror (1961), Blonde of our City (1965) and Woman and Her Dolls (1965)

Danial Hashemipour, M.A. In Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Alireza Sayyad, Associate professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theater, University of Art, Tehran, Iran.

Abstract

The femme fatale is one of the important archetypes in art and literature, which has been represented many times in the history of cinema as a character type. A femme fatale is an attractive and seductive woman who, relying on her power of seduction, manipulates the male character and uses him to achieve her goals. Although femme fatales have been identified as a recurring type in world cinema, especially in film noir, traces of them can also be seen in the history of Iranian cinema. The main presence of these characters in Iranian cinema goes back to the 1340s and 1350s, in fact, the era of Filmfarsi, where they tried to captivate the men in a deadly fascination and drag them to the abyss of destruction, mostly in negative roles. In this case, men are mostly unable to resist the temptations of the femme fatale and give in to her demands. These characters presented a new image of Iranian women in public opinion; however, in line with the moral system of the pre-revolutionary cinema, in most cases they did not find a better fate than death and demise. In the history of Iranian cinema, Parvin Ghaffari is known as one of the most important icons of this character in films such as The Midnight Terror (Samuel Khachikian, 1340), Blonde of our City (Abbas Shabaviz, 1344) and Woman and Her Dolls (Esmaeil Riyahi, 1344). The current research tries to identify the different ways of representing the femme fatale in Iran's pre-revolutionary cinema through the historical approach and case studies to identify different patterns in the development of this character and its connection to modernity and the image of the new woman. Examining these different ways of representation and comparing the development process of Iranian femme fatales in comparison with foreign examples, shows how men in Persian films, unlike their Western counterparts, in most cases do not fall into the trap of femme fatales and do not suffer the inevitable fate of film noir men.

Keywords: Femme Fatale, Deadly Woman, Iranian Modernity, Pre-revolutionary Iranian Cinema, Deadly Fascination.