مقالهٔ پژوهشی
10.30508/fhja.2024.2019529.1176

تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری آیکون زن در فیلم نوآرهای دهه ۱۹۴۰ میلادی هالیوود

علی نصرتی*[۱]
۱. کارشناس ارشد پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری دانشگاه علوم و تحقیقات.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۰/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۰۶
صفحه ۱۱۳-۹۲

فردوس هنر
شماره دهم
پاییز ۱۴۰۱

چکیده

بیان مسئله: یکی از رویکردهای علمی در خوانش محتوای آثار هنری تصویری رویکرد آیکونولوژی است. باوجود آن‌که ازاین‌رویکرد تا به امروز بیشتر در خوانش آثار هنر تجسمی بهره برده‌اند، اما استفاده از آن در خوانش آثار سینمایی نیز با رعایت الزامات آن امکان‌پذیر است. آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که توجه خود را به محتوای اثر هنری در برابر فرم آن معطوف می‌کند. آنچه در خوانش آیکونولوژیک مطرح است شناسایی جزء تکرارشونده در اثر هنری، آیکون، و تفسیر دلایل شکل‌گیری آن بر مبنای شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه شکل‌دهنده آن آیکون است. با توجه به خصوصیات تکرارشونده ژانر فیلم نوآر و تصویر تثبیت‌شده آن از زن می‌توان فیلم‌های این‌گونه سینمایی را با استفاده از رویکرد آیکونولوژی موردبررسی قرارداد. در تاریخ هنر سینما ژانر نوآر همواره به‌عنوان یکی از نقاط اثرگذار این هنر برشمرده شده است. فیلم نوآرها دارای خصوصیات مشترکی بودند و تغییرات عمده‌ای در نظام ژانری فیلم‌های جنایی ایجاد کردند. شخصیت زن در فیلم نوآرها غالباً فریبنده، مرموز، خیانت‌کار و از طبقه‌ای مرفه است که در طول داستان شخصیت مرد را به‌سوی تباهی سوق می‌دهد. باوجود آن‌که در غالب پژوهش‌هایی که پیرامون فیلم‌نوآر صورت گرفته به شباهت‌ها و خصوصیات منحصربه‌فرد این ژانر اشاره‌شده است اما بررسی علمی شخصیت زن به‌عنوان یکی از خصایص مهم تکرارشونده در این ژانر مشاهده نمی‌شود.

هدف: هدف این پژوهش نشان دادن امکان استفاده از رویکرد آیکونولوژی در خوانش آثار سینمایی و بررسی تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده از زن در آثار فیلم‌نوآر شده‌اند.

سؤال مقاله: دلایل شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم نوآرها چیست؟ هویت مردسالارانه جامعه چه تأثیری بر شکل‌گیری شخصیت زن در فیلم نوآرها داشته است؟

روش تحقیق: در این مقاله از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی استفاده‌شده و منابع کتابخانه‌ای مورد استناد قرارگرفته‌اند.

نتیجه‌گیری: طبق یافته‌های این پژوهش آیکون زن در فیلم نوآرهای هالیوود حاصل سنت‌های بصری و روایی دوره خود بوده و شکل‌گیری آن واکنشی است از سوی هویت مردانه حاکم بر فضای جامعه.

واژگان کلیدی: آیکونولوژی، پانوفسکی، فیلم‌نوآر، سینما، شخصیت زن.

Article Research Original
10.30508/fhja.2024.2019529.1176

"The influence of masculinity on the formation of the female icon in 1940s Hollywood film noir."

Ali Nosrati*[1]
1. Master of art research, art and architecture, science and research branch Islamic Azad university

Received: 20/01/2024
Accepted: 25/02/2024
Page 93-113

Abstract

Problem Statement: The iconological approach is a scholarly method used to interpret visual artworks. It involves a meticulous examination of the content and form of the artworks. Erwin Panofsky, a prominent figure in the study of Middle Ages and Renaissance artworks, pioneered this method. According to Panofsky, the meaning of an artwork is produced through three stages: pre-iconography, iconography, and interpretation. Pre-iconography focuses on the basic understanding of the visual representation of an icon. Iconography investigates the symbolic relationship between the icon's appearance and its conventional attributes. Interpretation delves into the cultural and social factors that shaped the icon's meaning, considering the symbolic values of society. While primarily used for analyzing visual artworks, the iconology approach can also be applied to cinematic works, as long as certain requirements are met. By examining the recurring elements of the film noir genre, particularly its portrayal of women, it becomes possible to analyze films within this genre using the iconology approach. However, despite the recognition of genre characteristics in film noir research, there is a noticeable absence of scholarly examination specifically focused on the recurring female characters, which play a crucial role in this genre.

Objective: This study aims to address the factors contributing to the formation of the recurrent female character in Hollywood film noirs. By substantiating the existence of this character and exploring the reasons behind its formation and repetition, the research seeks to enhance our understanding of film noir and its impact on global cinemas. Additionally, this investigation can pave the way for employing the iconology approach in the analysis of the female icon in cinema and broader gender studies within this artistic domain. The research focuses on investigating the factors behind the recurrent female

characters in film-noir works of the 1940s. The article introduces the iconology approach briefly and proceeds with an iconological analysis of five notable film noir works, emphasizing the female characters in these films. Due to the significance and influence of films in this genre, the study concentrates on five exemplary works, scrutinizing the leading female characters in chronological order of production: 1) The Falcon of Malta – recognized as the first film noir; 2) The Big Sleep – notable for the presence of Philip Marlowe and directed by Howard Hawks; 3) Double Indemnity – significant for establishing basic noir characteristics; 4) A Lady from Shanghai – important due to the presence of Rita Hayworth; and 5) From the Heart of the Past – acknowledged as a stabilizing film in the film noir genre.

Research QuestionThe central question driving this research is the elucidation of the factors contributing to the recurrent female character in 1940s film noirs.

Research Method: The research commences by describing the image of the female character in film noir, focusing on five specific and genre-defining cases. This initial description aligns with the first stage of the iconology approach, pre-iconography. Subsequently, in the iconography stage, a reevaluation of established conventions for this icon is conducted through the reexamination of other texts. The final stage involves an analysis of the social and economic conditions between the world wars, asserting that, in addition to economic crises and unemployment leading up to the Second World War, women's evolving roles in society influenced the visual representation of their characters.

Conclusion: The question that this research sought to answer was the influence of masculine identity on the formation of the recurring female character in 1940s film noir (1940 AD/1320 SH). In this regard, a description of the female character in film noir was initially presented, focusing on five specific and influential cases. The first stage, pre-iconography, examined the description of the female character in these five films from an iconological perspective. In iconography, the reinterpretation and analysis of other texts were carried out to identify the established conventions for this icon, leading to the conclusion that the icon of the woman is the result of visual and narrative traditions of its time. In the final stage of the iconological approach, the analysis focused on the social and economic conditions during the period between the World Wars, arguing that besides the economic crises and unemployment in the years leading up to World War II, the changing role of women in society also influenced the visual representation of women. Additionally, the importance of exploring the concepts of genre and studio system productions in Hollywood was addressed, highlighting that audience influence on films during this period shaped their preferred images in those films more than in other periods. Furthermore, in addition to all the aforementioned discussions, interpretations of this character based on Christian ideologies were also introduced and analyzed, suggesting that this icon serves as a defensive mechanism that reinforces the dominant masculine identity in American society.

Keywords: Iconology, Erwin Panofsky, Film-noir, Cinema, Woman Character.

References

Bordwell, David., & Thompson, Kristin, (2009), Film History, Robert Safarian, Tehran, Markaz.

Conrad, Mart T. (2006), The Philosophy of Film Noir, Kentucky, The University Press of Kentucky.

Etemadi, Elham, Iconological reading of Majnoon in Safavid era paintings, Journal of Fine Arts: Visual Arts, 2019 (1), 59-68.

Etemadi, Elham, Examining the Approach of Iconology in the Iranian Pre-modern Painting, Iranian Scientific Association of Visual Arts, 2017 (3), 49-60.

Grant, Barry Keith, (2017), Film Genre from Iconology to Ideolgy, Shiva Moghanloo, Tehran, Bidgol Publishing Co.

Hajir, Lena, & Assar Kashani, & Arab, Mahin, Reading the impact of the Great Recession on documentary photography of Dorothea Lange & Walker Evans, Shebak Academic Journal, 2020 (5), 105-117

Haskell, Molly. (2016), From Reverence to Rape, Chicago, The University of Chicago Press.

Krutnik, Frank. (2001), In a Lonely Street, London, Routledge.

LeGates, Marlene, (2019), In Their Time: A History of Feminism in Western Society, Niloofar Mahdian, Tehran, Nashreney.

Mennel, Barbara (2008), Cities and Cinema, London, Routledge.
Mahdavinejad,Gholamhossein&Mohammadjavad Mahdavinejad & Abolfazl Toghraee & Siamak Ghazipour (2011) An Iconological Analysis of City Concept in Mainstream and Independent Cinema (1980-2010), Journal of Dramatic Arts and Music, 2011 (6), 75- 89.
Oliver, Kelly., & Trigo, Benigno (2019), Noir Anxiety, Pouya Gholami, & Keyvan Mohtadi, Tehran, Baan.
Panofsky, Erwin. (1955), Meaning in the Visual Arts, New York, Doubledy and Co.
Place, Janey. (2012), Women in Film Noir, in: Kaplan, E. Ann, Women in Film Noir, London, British Film Institute.
Park, William. (2011), What is Film Noir, Maryland, Bucknell University Press.
Vernet, Marc, (2012), Film Noir on the Edge of Doom, In Joan Copjec, Shades of Noir: A Reader, Saleh Najafi, Tehran, Minooie Kherad.

مقدمه

در سال‌های ابتدایی دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی مجموعه‌ای از فیلم‌ها در سیستم استودیویی هالیوود ساخته شد که مورد استقبال عمومی بسیاری قرار گرفت. این فیلم‌ها، که با نمایش در فرانسه عنوان فیلم‌نوآر بر آن‌ها اطلاق شد[۱]، دارای خصوصیات مشترکی بودند و تغییرات عمده‌ای در نظام ژانری فیلم‌های جنایی ایجاد کردند. شخصیت زن در فیلم نوآرها غالباً فریبنده، مرموز، خیانت‌کار و از طبقه‌ای مرفه است که در طول داستان شخصیت مرد را به‌سوی تباهی سوق می‌دهد. باوجود آن‌که در غالب پژوهش‌هایی که پیرامون فیلم نوآر صورت گرفته به شباهت‌ها و خصوصیات منحصربه‌فرد این ژانر اشاره‌شده است اما بررسی علمی شخصیت زن به‌عنوان یکی از خصایص مهم تکرارشونده در این ژانر مشاهده نمی‌شود. به همین جهت برای درک هر چه بیشتر فیلم نوآر، لزوم خوانشی آکادمیک که، اولاً، وجود این شخصیت تکرارشونده در آثار فیلم‌نوآر را اثبات کند، ثانیاً، دلایل شکل‌گیری و تکرار این شخصیت را موردبررسی قرار دهد، ضروری به نظر می‌رسد. درنتیجه این مقاله در پی پاسخ به این سؤال است که چه عواملی باعث شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم نوآرهای هالیوود شده است؟ و این تکرار چگونه نمایانگر شرایط اجتماعی، فرهنگی و جایگاه زنان در بستر تولید فیلم‌های موردنظر است؟ با توجه به اهمیت و میزان اثرگذاری این ژانر در تاریخ سینما، از خلال پاسخ به پرسش مذکور می‌توان به تأثیرات این آیکون بر دیگر سینماهای جهان پی برد. از سوی دیگر به دلیل اهمیت شخصیت زن فیلم‌نوآر این مطالعه می‌تواند راهگشای استفاده از رویکرد آیکونولوژی در خوانش آیکون زن در سینما و به‌طورکلی مطالعات جنسیت در این شاخه از هنر باشد.

با توجه به سؤال مطرح‌شده، به‌وضوح مشخص است که امکان بررسی و مطالعه شخصیت زن در تمامی فیلم نوآرهای هالیوود در یک مقاله وجود ندارد؛ اولاً، تعداد فیلم‌هایی که به‌عنوان فیلم‌نوآر شناخته‌شده‌اند بیش از آن است که بتوان همگی آن‌ها را در یک پژوهش موردبررسی قرارداد و ثانیاً دسترسی به‌تمامی آن‌ها عملاً مقدور نیست. به همین منظور در این مقاله با توجه به اهمیت و جایگاه فیلم‌های ساخته‌شده در این ژانر تنها به بررسی پنج نمونه از آن‌ها، با تمرکز بر شخصیت زن نقش اول در این فیلم‌ها، پرداخته خواهد شد. فیلم‌های انتخاب‌شده به ترتیب سال تولید آن‌ها عبارت‌اند از: ۱- *شاهین مالت*: این فیلم به‌عنوان اولین فیلم‌نوآر شناخته می‌شود؛ ۲- *خواب بزرگ*: حضور *فیلیپ مارلو*، یکی از شناخته‌شده‌ترین شخصیت‌های این ژانر، و کارگردانی *هاوارد هاکس*، از فیلم‌سازان مطرح هالیوود،[۳] در این فیلم، آن را به یکی از مهم‌ترین فیلم نوآرها تبدیل کرده است؛ ۳- *غرامت مضاعف*: فیلم‌نامه این اثر را، که اقتباسی از رمان *غرامت مضاعف* جیمز کین است، *ریموند چندلر*، نویسنده مطرح رمان‌های کارآگاهی، نوشته و کارگردان آن فیلم‌ساز مهاجر اتریشی آلمانی *بیلی وایلدر* است.[۴] اما خصوصیت اصلی این فیلم که منجر به اهمیت آن در این پژوهش می‌گردد، تثبیت خصوصیات اساسی ژانر فیلم نوآر در آن است[۵]؛ ۴- *بانویی از شانگهای*: این فیلم به دلیل حضور ستاره مطرح فیلم‌های نوآر، *ریتا هیوروث*،[۶] اهمیت به سزایی دارد؛ ۵- *از دل گذشته‌ها*: در منابع مختلف سینمایی از این فیلم به‌عنوان یکی از فیلم‌های تثبیت‌کننده و شناخته‌شده این ژانر یاد می‌شود.[۷]

روش تحقیق

این پژوهش بر پایه روش تحقیق توصیفی- تحلیلی

انجام شده است و در آن منابع کتابخانه‌ای مورد استناد قرارگرفته‌اند.

پیشینه پژوهش

برای رسیدن به پاسخی سیستماتیک برای سؤال‌های مطرح‌شده در این پژوهش، استفاده از رویکردی علمی و شناخته‌شده الزامی به نظر می‌رسد. ازاین‌رو در بررسی شخصیت زن به نمایش درآمده در این پنج فیلم از رویکرد آیکونولوژی استفاده خواهد شد؛[8] آنچه در خوانش آیکونولوژیک مطرح است شناسایی جزء تکرارشونده در اثر هنری، آیکون، و تفسیر دلایل شکل‌گیری آن بر مبنای شرایط فرهنگی و اجتماعی جامعه شکل‌دهنده آن آیکون است. ازاین‌رو در این پژوهش ابتدا به شرح و توضیح روش تحقیق موردنظر پرداخته خواهد شد. پس از معرفی رویکرد مطالعاتی پژوهش، بررسی آثار انتخابی سینمایی فیلم نوآر بر مبنای رویکرد معرفی‌شده صورت می‌گیرد. این بررسی در سه مرحله پیشاآیکونوگرافی، آیکونوگرافی و آیکونولوژی صورت خواهد گرفت که در مرحله پایانی، دلایل شکل‌گیری آیکون زن در فیلم‌های نوآر از جنبه‌های گوناگون تشریح خواهد شد.

آیکونولوژی شاخه‌ای از تاریخ هنر است که توجه خود را به محتوای اثر هنری در برابر فرم آن معطوف می‌کند (Panofsky 1955, 26). در این رویکرد واحد تولید معنا را آیکون می‌نامند؛ این واحد در متون تصویری متشکل از یک یا چند جزء از تصویر است که وام‌دار بستر فرهنگی و اجتماعی زمان تولید اثر بوده و به‌منظور انتقال یک مفهوم، تم و یا یادآوری یک فرد، داستان یا... خلق‌شده است. تکرار این جزء در طول تاریخ، به‌گونه‌ای که معنای اولیه آن حفظ شود، سنتی تصویری را پدید آورده و باعث شکل‌گیری آیکون می‌شود. ازاین‌رو همواره معنایی از پیش شکل‌گرفته خارج از متن به آیکون موجود در متن منسوب می‌شود (اعتمادی ۱۳۹۸، ۶۰).

اروین پانوفسکی درک حاصل از معنای آیکون را در سه مرحله تقسیم‌بندی می‌کند. نخست مرحله پیشاآیکونوگرافی[9] است که به پایه‌ای‌ترین مرحله درک از یک آیکون در متن تصویری گفته می‌شود. در این مرحله ظاهر آیکون موردتوجه قرار می‌گیرد و آن را به واقعیت ممکن در جهان واقع مربوط می‌کند. در مرحله دوم، آیکونوگرافی،[10] بازشناسایی[11] صورت می‌گیرد. در مرحله آیکونوگرافی، به بررسی مناسبات استعاری بین ظاهر بصری آیکون و آنچه خارج از اثر به‌صورت قراردادی به آن منسوب می‌گردد، پرداخته می‌شود. در مرحله آخر یا آیکونولوژی[12] نیز تفسیر انجام می‌شود. در این مرحله به بررسی دلایل فرهنگی و اجتماعی که منجر به شکل‌گیری آیکون و معنای منسوب به آن شده، با توجه به «ارزش‌های نمادین» آن جامعه، پرداخته می‌شود. مرحله آیکونولوژی درواقع بستر شکل‌گیری آیکون را عیان می‌کند و از این منظر با مرحله پیشین متفاوت است (اعتمادی ۱۳۹۶، ۵۲).[13]

لازم به ذکر است بر مبنای ماهیت پژوهش پیش رو، در این مقاله رهیافت‌های کیفی مورداستفاده قرارگرفته‌اند که بر اساس روش تحلیل بنیادی- نظری گزاره‌های به‌کاررفته در پژوهش شرح و بسط یافته‌اند. همچنین با توجه به ماهیت پژوهش و روش، آن را می‌توان پژوهشی تاریخی، توصیفی- تحلیلی دانست. در همین راستا برای گردآوری اطلاعات به کار گرفته‌شده در پژوهش از ابزارهای کتابخانه‌ای و آرشیوی مثل کتاب، فیلم‌های موجود در آرشیوهای سینمایی و مقالات و اسناد استفاده‌شده است.

خوانش آیکونولوژیک شخصیت زن در فیلم‌نوآر

مطابق آنچه اشاره شد بیشتر مطالعاتی که ظاهراً بر مبنای این رویکرد در سینما صورت گرفته‌اند در مراحل اولیه رویکرد آیکونولوژی، پیشا آیکونوگرافی یا آیکونوگرافی، متوقف‌شده‌اند؛ در این مطالعات تنها به بررسی جزئیات ظاهری، مانند ظاهر ساختمان‌ها یا شخصیت‌ها، بسنده شده است. اما مطابق آنچه *پانوفسکی* در مطالعات آثار سینمایی مطرح می‌کند، خوانش سه مرحله‌ای آیکونولوژیک آثار سینمایی در صورتی امکان‌پذیر خواهد بود که آیکون موردبررسی سنت‌های بصری مخصوص به خود را تثبیت نماید (Panofsky 1955, 36). پانوفسکی اشاره می‌کند که تفسیر آیکونولوژی به‌اندازه‌ای بدیهی است که درک سینمایی مخصوصاً در حوزه ژانرهای سینمایی خواه‌ناخواه از آن بهره می‌برد. این رویکرد به‌منظور توصیف زبان بصری فیلم، عناصر تصویری برای ارتباط با مخاطب، می‌تواند مورداستفاده قرار گیرد (مهدوی نژاد ۱۳۹۲، ۸۰). درنتیجه، در صورت تکیه بر سنت‌های تصویری تکرارشونده و ارزش‌های نمادین بستر تولید اثر، خوانش آثار سینمایی نیز، همچون آثار تجسمی، با استفاده از رویکرد آیکونولوژی به‌طور کامل امکان‌پذیر خواهد بود.

ازاین‌رو انتخاب شخصیت زن به تصویر درآمده در فیلم‌های نوآر، به‌عنوان واحد تولید معنا، می‌تواند منجر به خوانشی کامل با استفاده از رویکرد آیکونولوژی گردد. این ادعا به دو دلیل قابل اثبات است: اولاً، نمایش شخصیت زن در آثار این ژانر دارای قالبی ثابت و تکرارشونده است که از سنت‌های بصری مخصوص به خود بهره می‌برد. ثانیاً، دسترسی جامع به اطلاعات وابسته به شرایط اجتماعی و فرهنگی دهه ۴۰ میلادی آمریکا به‌عنوان بستر تولید آثار انتخابی این پژوهش، بازشناسایی و تفسیر این شخصیت را امکان‌پذیر می‌نماید. درنتیجه در این پژوهش مطالعه سه مرحله‌ای آیکون زن با استفاده از رویکرد آیکونولوژی صورت خواهد گرفت.

با توجه به انتخاب این رویکرد و همچنین بررسی آیکون زن در فیلم‌های نوآر و مطابق با دیدگاه *پانوفسکی* در خوانش آیکونولوژی، مراحل این خوانش در ادامه به‌تفصیل خواهد آمد. به همین منظور پنج فیلم ذکرشده در سه مرحله موردبررسی قرار خواهند گرفت؛ در مرحله اول، یا پیشاآیکونوگرافی، شخصیت زن در این آثار توصیف می‌شود. در مرحله دوم، یا آیکونوگرافی، با بررسی متون تصویری و نوشتاری بازشناسی معانی منسوب به این آیکون صورت خواهد گرفت. در مرحله پایانی، آیکونولوژی، نیز دلایل شکل‌گیری و چرایی این آیکون در آثار فیلم‌نوآر تشریح خواهد شد.

مرحله پیشاآیکونگرافی در بررسی شخصیت زن

در مرحله اول از مراحل سه‌گانه رویکرد آیکونولوژی، توصیف آیکون موردنظر انجام می‌شود. توصیف مذکور به معنای بررسی آیکون از جنبه ظاهری است و در این مرحله برداشت‌های معنایی از اثر انجام نمی‌شود. آنچه در مرحله پیشاآیکونوگرافی در مطالعات سینمایی مدنظر است عناصر روایی آیکون از یک‌سو و از سوی دیگر عناصر ظاهری در تصویر کردن آن است و عناصر سبک‌شناختی مانند میزانسن، رنگ‌بندی و نورپردازی درون قاب و دیگر عناصر مشابه تکنیکی که باعث برداشت‌های معنایی از آیکون می‌شوند در مراحل بعدی موردبررسی قرار خواهد بود. به همین منظور شخصیت آیکون موردنظر در پنج فیلم انتخابی این پژوهش اجمالاً توصیف می‌شود.

شخصیت اصلی زن در اولین فیلم بررسی‌شده، *شاهین مالت*، شخصیتی به نام *بریجیت اوشانتی*، با بازی *مری استور*[۱۴]، است. این زن در ابتدای داستان خود را با عنوانی جعلی به شخصیت اصلی مرد *سم اسپید*، کارآگاهی با بازی *همفری بوگارت*[۱۵]، معرفی می‌کند. در خلال این آشنایی *سم اسپید* درگیر ماجرایی جنایی و معمایی می‌گردد. نگاهی به‌ظاهر این شخصیت در فیلم نشان می‌دهد که او زنی با ظاهری آراسته، غالباً با آرایش غلیظ، گل سینه، گوشواره، موهای آرایش‌شده و لباس‌های گران‌قیمت است (تصویر ۱). این تصویر از او در پوستر فیلم نیز قابل‌مشاهده است؛ جایی که *بریجیت اوشانتی* بر روی نیمکتی نشسته است و پیراهن، آرایش، زیورآلات او و کنتراست رنگی به‌کاررفته در عکس او جلب‌توجه می‌کند.

تصویر ۱: مری استور در فیلم شاهین مالت
Image 1: Mary Astor in The Maltese Falcon

در فیلم *بانویی از شانگهای* شخصیت اصلی زن *السا بنیستر*، با بازی *ریتا هیورث*، با ابراز علاقه به مردی جوان به نام *مایکل اوهارا*، با بازی *اورسن ولز*[۱۶]، سعی می‌کند او را وادار به اجرای نقشه قتل همسرش *آرتور بنیستر*، مردی متمول، کند. در ادامه داستان مشخص می‌شود که این نزدیکی به *اوهارا* و نقشه قتل درواقع فریبی برای ناپدید کردن *آرتور بنیستر* است و نقشه قتل از اساس فریب است. در این میان *اوهارا* صرفاً ابزاری برای رسیدن به این هدف است. او در موارد متعددی از فیلم لباس‌های گران‌قیمت به تن دارد و همواره از جواهراتی مانند گردنبند، دستبند و گوشواره استفاده می‌کند (تصویر ۲). همچنین نمایش اندام‌های زنانه *ریتا هیورث* در پوستر فیلم و در بعضی سکانس‌های آن از مواردی است که در ظاهر این آیکون به‌دفعات تکرار می‌شود.

تصویر ۲: ریتا هیورث در فیلم بانویی از شانگهای
Image 2: Rita Hayworth in The Lady ffom Shanghai

تصویر ۳: لورن باکال در فیلم خواب بزرگ
Image 3: Lauren Bacall in The Big Sleep

در فیلم *خواب بزرگ لورن باکال*[۱۷] در نقش شخصیت اصلی زن، *ویویان راتلج* که دختر سرهنگی بازنشسته است، ظاهرشده است که از سوی عده‌ای مورد اخاذی قرار می‌گیرد. با استخدام یک کارآگاه خصوصی به نام *فیلیپ مارلو* به‌تدریج در طول فیلم رابطه *ویویان* و خواهرش *کارمن* با تبهکاران روشن می‌شود. تصویری که از *باکال* در این فیلم نمایش داده می‌شود تصویر زنی است که همچون نمونه‌های پیشین ازنظر ظاهری در طول فیلم دارای لباس‌های گران‌قیمت، چهره و موهای آرایش‌شده، زیورآلات مختلف و اتومبیل شخصی است (تصویر ۳). همچنین در نخستین سکانسی که خواهر او *کارمن*، با بازی *مارتا ویکرز*[۱۸]، حضور دارد با آرایشی غلیظ، رژلب پررنگ، ناخن‌های لاک‌زده و موهای آراسته به نمایش درآمده است و لباس او از یک پیراهن مشکی آستین‌کوتاه و یک دامن کوتاه سفید تشکیل می‌شود (تصویر ۴). در این سکانس او با *فیلیپ مارلو* گفتگو می‌کند و در طول این گفتگو خود را به آغوش او می‌اندازد.

تصویر ۴: مارتا ویکرز در فیلم خواب بزرگ
Image 4: Martha Vickers in The Big Sleep

در فیلم *غرامت مضاعف* شخصیت زن *فیلیس دیتریکستون*، با بازی *باربارا استانویک*[۱۹]، سعی می‌کند با اغفال فروشنده بیمه‌ای به نام *والتر نف*، با بازی فرد مک‌*موری*[۲۰]، شوهرش را به قتل برساند و با اتفاقی نشان دادن این قتل از بیمه پول طلب کند. در طول قصه مشخص می‌شود که *فیلیس* پیش از ازدواج با همسرش منشی او بوده و با به قتل رساندن همسر شوهرش موفق به ازدواج با او شده است. علاوه بر این وجوه شخصیتی که بیان شد ظاهر *فیلیس* در نمایی که برای اولین بار به مخاطب معرفی می‌شود نیمه عریان است و همچنان‌که راوی داستان، *والتر نف*، به آن اشاره می‌کند پابند طلایی، آرایش موها و ظاهر فریبنده *فیلیس* باعث اغوای والتر می‌شود. در طول قصه نیز این تصویر ادامه پیدا می‌کند و غالباً *فیلیس* با ظاهری آراسته و لباس و زیورآلات گران‌بها به تصویر درآمده است.

شخصیت زن در فیلم *از دل گذشته‌ها کتی مافت*، با بازی *جین گریر*[۲۱]، است که از خلال نمایش گذشته جف بیلی، با بازی رابرت میچم[۲۲]، معرفی می‌شود. در اولین سکانسی که کتی در فیلم نشان داده می‌شود، جف او را در رستورانی در مکزیک تحت نظر دارد و ظاهر آراسته، لباس‌ها و جواهرات گران و آرایش او توجه جف را به خود جلب می‌کند (تصویر ۵). در ادامه سکانس‌ها این شخصیت یا لباس تیره به تن دارد یا در نقاط تاریک‌تر تصویر حضور پیداکرده. در سوی دیگر داستان شخصیت آن، با بازی *ویرجینیا هیوستون*، حضور دارد که ازنظر ظاهری تفاوت چشمگیری باشخصیت کتی دارد. آن زنی است که در یک شهر کوچک زندگی می‌کند و در طول فیلم بدون آرایش، بالباس‌های ساده و معمولی، بدون استفاده از زیورآلات یا وسایل تزئینی مشابه تصویر شده است (تصویر ۶).

تصویر ۵: جین گریر در فیلم از دل گذشته ها
Image 5: Jane Greer in Out of Past

تصویر ۶: ویرجینیا هیوستون در فیلم از دل گذشته ها
Image 6: Virginia Huston in Out of Past

جدول ۱- خصوصیات ظاهری شخصیت‌های زن در فیلم‌نوآرها
Table 1: Woman Style in Film-noir

نام شخصیت	زیورآلات	آرایش چهره	آراستگی مو	لباس‌های گران‌قیمت	لباس‌های متنوع
بریجیت اوشانتی	✓	✓	✓	✓	✓
السا بنیستر	✓	✓	✓	✓	✓
ویویان راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
کارمن راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
فیلیس دیتریکستون	✓	✓	✓	✓	✓
کتی مافت	✓	✓	✓	✓	✓
آن میلر	✗	✗	✗	✗	✗

با توجه به نکاتی که از بررسی پنج فیلم نوآر به دست آمد، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که ظاهر شخصیت زن در فیلم‌های نوآر ظاهری تقریباً ثابت است که باوجود تغییرات اندک در فیلم‌های مختلف همواره خصوصیات ظاهری اصلی خود را حفظ می‌کند. درواقع این آیکون ازنظر ظاهر و نوع پوشش غالباً زنی را به نمایش می‌گذارد که از لباس‌های مختلف و گران‌قیمت استفاده می‌کند. همچنین آرایش چهره، آراستگی مو، استفاده از زیورآلات و لوازم جانبی مانند کیف‌دستی خصوصیت ظاهری تکرارشونده در این آیکون است.

مرحله آیکونوگرافی شخصیت زن

در این بخش از پژوهش لازم است سنت‌ها، متون و قراردادهای تصویری مرتبط با پدیده فیلم‌نوآر و به‌طور خاص آیکون زن در متون مختلف بررسی‌شده و مورد بازخوانی قرار گیرد. درواقع در این مرحله مانند مرحله‌ای که *پانوفسکی* به تشخیص آیکون سالومه در نقاشی *جودیت اثر فرانسیسکو مافه‌ای*[۲۳] پرداخته است، لازم است ادعاهای مطرح‌شده پیرامون شکل‌گیری ژانر نوآر و آیکون زن در آن مورد آزمون قرار گیرند. ازاین‌رو این سؤال مطرح می‌شود که آیا در دیگر ژانرهای سینمایی آیکونی با چنین خصوصیات ظاهری به نمایش درآمده است؟ آیا با نگاهی کلی به شخصیت زن در فیلم، می‌توان آن را به‌عنوان زن فیلم‌نوآر تشخیص داد؟ با در نظر گرفتن این دو پرسش می‌توان به مرحله آیکونولوژی قدم گذاشت.

تشخیص آیکون زن در فیلم‌نوآر و دیگر متون سینمایی

جینی پلیس[۲۴] در مقاله‌ای با عنوان «زنان در فیلم‌نوآر» اشاره می‌کند که شخصیت زنِ تاریک، مخوف و شیطانی که مرد را وسوسه می‌کند و به ورطه نابودی می‌کشاند از کهن‌ترین مضامین در هنر، فرهنگ، ادبیات و اسطوره‌شناسی غرب است. او عقیده دارد فیلم‌نوآر نیز مانند دیگر آثار هنری یک فانتزی مردانه (مرد سفیدپوست دگرجنس‌گرا) است و به همین دلیل تصویر زن در آن از مضامینی که برشمرده است خارج نمی‌شود. جرم اصلی زن آزادشده در این آثار امتناع از تعریف شدن بر اساس تمایلات جنسی‌اش است. به این معنی که فیلم‌نوآر الگوهایی را مطرح می‌کند که در آن زنان فعال[۲۵] هستند اما این فعال بودن با نابودی و تخریب برابر است. زن در این فیلم‌ها نه مظهر ایستایی بلکه باهوش و قدرتمند است و این قدرت مخرب را از تمایلات جنسی خود اخذ کرده است (Place 2012, 47). با در نظر گرفتن ادعای پلیس، و همچنین توجه به یافته‌های مرحله پیشین، بازشناسی آیکون زن در فیلم نوآرهای موردمطالعه صورت خواهد گرفت.

در فیلم *شاهین مالت* همان‌طور که بیان شد شخصیت زن فیلم، *بریجیت*، شخصیتی است که در همان بدو امر سعی دارد با فریب *سم اسپید* به خواسته خود برسد. او برای این کار اولاً خود را با عنوانی جعلی معرفی می‌کند و در ادامه داستان

نیز سعی دارد با استفاده از جذابیت‌های جنسی زنانه‌اش *سم* را به‌سوی خود جلب کند. در سکانس ورود بریجیت به دفتر *سم*، حرکت دوربین و برخاستن هم‌زمان سم نشان‌دهنده تأثیر حضور بریجیت بر روی اوست. عامل تشدیدکننده این تأثیر، بی‌تفاوتی *سم* تا لحظاتی قبل از آن است که بدون توجه به صحبت‌های منشی خود مشغول پیچیدن سیگار است. همچنین با ورود *مایلز*، همکار *سم*، به اتاق نحوه قرارگیری شخصیت‌ها به گونه ایست که هر دو مرد در اطراف شخصیت زن ایستاده‌اند و واکنش‌هایی که *مایلز* در پشت سر بریجیت از خود نشان می‌دهد مؤید تأثیر جذابیت ظاهری شخصیت زن بر اوست. به‌علاوه عدم شناخت آن‌ها نسبت به بریجیت تا پیش از وقوع این صحنه، این نکته را تائید می‌کند که هر دو از نظر ظاهری مجذوب بریجیت شده‌اند.

شخصیت بریجیت در سکانس‌های متعددی از فیلم به‌صورت شخصیتی اغواگر به نمایش درآمده است. ازجمله آن‌ها می‌توان به سکانسی اشاره کرد که سم در اتاق بریجیت حاضر می‌شود و بریجیت عنوان می‌کند با چه چیزی جز پول می‌تواند *سم* را به خود جلب کند[۲۶]. در سکانسی دیگر نیز بریجیت در میان مردان به‌گونه‌ای قرارگرفته که مرکز تصویر است و لباس روشن‌تر او نسبت به مردان باعث وجود تضاد و جلب‌توجه در تصویر می‌شود (تصویر ۷).[۲۷] علاوه بر این‌ها روابط متعدد بریجیت با خلاف‌کارانی که سعی در پیدا کردن مجسمه شاهین مالت دارند از او چهره‌ای بزهکار به نمایش می‌گذارد. در پایان فیلم نیز نتیجه فعالیت‌های خلافکارانه او دستگیری توسط پلیس است. تصویر نهایی در نمایی نزدیک از چهره ناراحت بریجیت که محصور در میله‌های آسانسور و در فضایی تاریک است سرنوشت شوم و زندانی شدن او را به نمایش می‌گذارد.

تصویر ۷: مری استور در فیلم شاهین مالت
Image 7: Mary Astor in The Maltese Falcon

در فیلم *بانویی از شانگهای* نیز شخصیت زن شخصیتی فریبکار است. پیش‌تر اشاره شد که در این فیلم *السا* در طول داستان با فریب مردی جوان به نام *مایکل* نقشه‌ای جعلی برای قتل شوهرش می‌کشد. آنچه در مورد این شخصیت نیز مشاهده می‌شود فریبکاری او با استفاده از جذابیت‌های جنسی زنانه است. در اولین سکانس فیلم با صدای راوی، شخصیت مرد فیلم *مایکل اوهارا*، معرفی شخصیت *السا* صورت می‌گیرد. در نمایی باز که رفته‌رفته به شخصیت زن نزدیک می‌شود، *السا* درون کالسکه‌ای تیره نشسته است. لباس روشن او و همچنین قرارگرفتن وی در مرکز تصویر باعث جلب‌توجه می‌گردد. بر روی تصویر *السا* صدای *مایکل* به زیبایی و خطرناک بودن *السا* اشاره می‌کند و توضیح می‌دهد چگونه مخمصه‌ای که در آن گرفتار است آغازشده.[۲۸]

در موارد دیگری نیز می‌توان به اغواگری‌های جنسی شخصیت *السا* در فیلم اشاره کرد. به‌عنوان‌مثال در سکانسی که *السا* در دریا شنا می‌کند تصاویری که از *السا* مشاهده می‌شود درواقع نمای نقطه‌نظر[۲۹] مردی است که با دوربین او را می‌بینند. این سکانس با انعکاس تصویر شیرجه زدن *السا* بر روی عدسی دوربین شروع می‌شود و در ادامه نما به تصویر بسته مرد تبدیل می‌شود و لبخندی که مرد با دیدن *السا*، بالباس شنای نیمه عریان، می‌زند بیان‌گر جذابیت *السا* از دید مرد، و به‌تبع آن در فیلم، است. از عواملی که این جذابیت را تشدید می‌کند تصویر بسته[۳۰] مرد برای نشان دادن واکنش اوست. در ادامه این

سکانس نیز تصاویر *السا* و واکنش‌های مرد به‌دفعات تکرار می‌شود. در انتهای این سکانس نیز *السا* بالباس نیمه برهنه شنا با *مایکل* خلوت کرده و روند فریب دادن او را آغاز می‌کند. درواقع همان‌گونه که مشخص است *السا* با اغواگری جنسی موفق می‌شود *مایکل* را فریب داده و آنچه در پایان فیلم بر سر *مایکل* آمده نتیجه مستقیم این اقدام *السا* است.

شخصیت زن اصلی فیلم *خواب بزرگ*، *ویویان*، شخصیتی فریبکار است که در سکانس‌های مختلفی از فیلم این خصوصیت را نمایش می‌دهد. به‌عنوان‌مثال می‌توان به سکانسی که در کافه با *فیلیپ* ملاقات می‌کند اشاره کرد که در آن سعی دارد با دادن مبلغی پول و ادعای خلاف واقع *فیلیپ* را از ادامه بررسی پرونده اخاذی منصرف کند. علاوه بر فریبکاری خصوصیت دیگر *ویویان* در فیلم جسارت و جذابیت اوست. در سکانس‌های متعددی گفتگوی بین او و *فیلیپ* به گونه ایست که *ویویان* پا به‌پای *فیلیپ* پاسخ طعنه‌ها و کنایه‌های او را می‌دهد.[۳۱] همچنین در سکانسی که *ویویان* در یک مهمانی مشغول خواندن آواز است میزانسن و متضاد بودن رنگ لباس او با دیگران به‌گونه‌ای است که او را در مرکز توجهات مردان قرار می‌دهد و این گواه بر وجود جذابیت در شخصیت‌پردازی *ویویان* در فیلم است (تصویر ۸).

تصویر ۸: لورن باکال در فیلم خواب بزرگ
Image 8: Lauren Bacall in The Big Sleep

شخصیت دیگر *کارمن*، خواهر *ویویان*، است که روابط خارج از عرف با مردان دارد و همین امر سبب می‌شود خانواده آن‌ها مورد اخاذی قرار گیرد. آنچه در مورد تصویر منعکس‌شده از شخصیت *کارمن* در فیلم جلب‌توجه می‌کند علاقه بی‌اندازه او به جذب مردان به‌سوی خود است. در سه سکانسی که *کارمن* با *فیلیپ* به‌تنهایی گفتگو می‌کند به جذابیت *فیلیپ* اشاره‌کرده و همچنین از مردانی دیگر که ازنظر او جذاب هستند نام می‌برد. همان‌طور که پیش‌تر نیز اشاره شد در اولین سکانس از مواجهه او و *فیلیپ*، کارمن خود را به آغوش او می‌اندازد.[۳۲] در سکانس دوم[۳۳] کارمن که در حالتی نیمه هوشیار است رفتاری اغواگرانه از خود بروز می‌دهد درصورتی‌که *فیلیپ* در حال بررسی صحنه قتل است. در سکانس سوم[۳۴] نیز *کارمن* که پنهانی وارد آپارتمان *فیلیپ* شده سعی می‌کند او را به خود جلب کند اما موفق نمی‌شود. او در خلال گفتگوی این سکانس اشاره می‌کند به افرادی مانند *فیلیپ* که توجهی به او نمی‌کنند علاقه ندارد. نکته حائز اهمیت در مورد این شخصیت اشاره مستقیم *فیلیپ* و *ویویان* در پایان فیلم است که رفتار *کارمن* را ناشی از بیماری قلمداد می‌کنند و او را نیازمند درمان می‌دانند. پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که رفتارهای شخصیت *کارمن* و ارتباط او با مردان در فیلم به‌عنوان بیماری تلقی می‌شود.

شخصیت زن، فیلیس، در فیلم غرامت مضاعف نیز شخصیتی اغواگر و پلید دارد. همان‌طور که در پیشاآیکونوگرافی ذکر شد فیلیس سعی می‌کند با عریان نمایی والتر نف را به خود جذب کند. در اولین سکانسی که والتر با فیلیس مواجه می‌شود ابتدا او را نیمه عریان پس از استحمام مشاهده می‌کند. مانند آنچه در مورد فیلم بانویی از شانگهای ذکر شد، در این سکانس نیز تصاویر فیلیس با صدای راوی، والتر نف، است که به توصیف حالات خود پس از دیدن فیلیس می‌پردازد و اشاره می‌کند چگونه تحت تأثیر جذابیت او قرارگرفته است. در ادامه این سکانس نیز وقتی فیلیس لباس پوشیده و به دیدن والتر می‌آید دوربین از روی پابند طلای او حرکت می‌کند که این تصویر نیز با صدای راوی والتر همراه می‌شود.[۳۵] پس مطابق آنچه ذکر شد می‌توان نتیجه گرفت که تأکیدات متعددی برای نشان دادن جذابیت‌های جنسی شخصیت زن در این فیلم صورت گرفته است.

در آخرین سکانسی که والتر و فیلیس با یکدیگر روبرو می‌شوند به‌دفعات عنوان می‌شود که فیلیس از مردان برای رسیدن به مقاصد خود سوءاستفاده می‌کند. فیلیس

نیز تائید می‌کند که نه‌تنها عاشق والتر نبوده بلکه عاشق هیچ مردی نبوده است و مردان برای او صرفاً وسیله بوده‌اند.[۳۶] پس به‌وضوح مشخص است که شخصیت زن در این فیلم نیز شخصیتی است که برای بهبود وضعیت اقتصادی و اجتماعی خود با سوءاستفاده از جذابیت‌های جنسی دست به هر کاری می‌زند. همچنین در پایان قصه کشته شدن فیلیس به دست نف پیامد جاه‌طلبی و فریبکاری خود فیلیس است. پس می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که سرانجام این جاه‌طلبی و زیاده‌خواهی شخصیت زن سرانجامی تلخ است.

در خلال روایت فیلم از دل گذشته‌ها مشخص می‌شود کتی مافت، یکی از دو شخصیت زن اصلی، شخصیتی است که پیش‌تر به همسر خود خیانت کرده و مبلغی پول از او به سرقت برده است. به‌علاوه از ظواهر او، به دلیل استفاده از لباس‌ها و جواهرات گران‌قیمت، مشخص است که دارای تمکن مالی است. در کنار این موارد سکانس‌های متعددی از فیلم نشان‌دهنده تأثیرپذیری جف از کتی است. ازجمله آن‌ها می‌توان به سکانس معرفی کتی در رستورانی در مکزیک اشاره کرد که علاوه بر تضاد رنگی تیره و روشن موجود بین نمای رستوران و ظاهر شخصیت و تمرکز نور بر شخصیت یادشده، صدای راوی، جف که مشغول توضیح نحوه آشنایی با کتی است، بیان‌گر این تأثیرپذیری است.[۳۷] رابطه عاطفی بین او و جف بیلی درگذشته باعث ایجاد دردسر برای جف در زمان حاضر می‌شود. در این‌سوی داستان کتی به‌عنوان الگوی یک زن فریبکار که در پی کسب منفعت مادی است تصویر شده است. همچنین پایان‌بندی فیلم و همراهی جف با کتی که منجر به از بین رفتن هر دو می‌شود مؤید این معناست که همراه شدن با شخصیت کتی چیزی جز تباهی و نابودی در پی ندارد.[۳۸]

از طرف دیگر در این فیلم دوگانه‌ای بین شخصیت‌های زن منفی و مثبت داستان وجود دارد. نامزد جف، آن، برخلاف کتی نه خصایص جاه‌طلبانه دارد و نه ازلحاظ ظاهری زنی است که لباس‌های فاخر به تن داشته باشد یا با آرایش اغراق‌آمیز به تصویر کشیده شده باشد. آن درواقع زنی ساده است که متعلق به شهری کوچک و حاشیه‌ای است. تصویر او نه‌تنها با کتی در این فیلم بلکه با نمونه‌های پیشینی که از این ژانر ذکر شد نیز متفاوت است. مؤید این معنا سکانس‌های آغازین فیلم است که جف را در شهری کوچک و آرام نشان می‌دهد و مشاهده می‌شود او به همراه این زن درنهایت آرامش مشغول ماهیگیری است.[۳۹] جدول زیر نکاتی که برشمرده شد را به‌صورت اجمالی نشان می‌دهد:

جدول ۲- خصوصیات اخلاقی شخصیت زن در فیلم‌نوآرها

Table 2: Woman Character in Film-noir

نام شخصیت	فریبکاری	اغواگری جنسی	جاه‌طلبی	نابودگر شخصیت مرد	سرنوشت تلخ
بریجیت اوشانتی	✓	✓	✓	✓	✓
السا بنیستر	✓	✓	✓	✓	✓
ویویان راتلج	✓	✗	✓	✓	✗
کارمن راتلج	✓	✓	✓	✓	✓
فیلیس دیتریکستون	✓	✓	✓	✓	✓
کتی مافت	✓	✓	✓	✓	✓
آن میلر	✗	✗	✗	✗	✗

با توجه به نکاتی که از بررسی پنج فیلم‌نوآر به دست آمد، می‌توان این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که شخصیت زن در فیلم‌های نوآر شخصیتی تقریباً ثابت است که باوجود تغییرات اندک در فیلم‌های مختلف همواره خصوصیات اصلی خود ازجمله اغواگری جنسی و نابودی شخصیت مرد را حفظ می‌کند. همان‌گونه که پارک در کتاب *فیلم نوآر چیست* در بیان ویژگی‌های اساسی فیلم‌نوآر در آن دوره تاریخی اشاره می‌کند، حضور یک زن به‌عنوان فم فاتال که باعث نابودی یا فروپاشی مرد می‌شود بخشی از هویت فیلم‌نوآر به‌حساب می‌آید (Park 2011, 70). حال این مسئله مطرح است که آیا تصویر عنوان‌شده از این آیکون منحصر به این دوره و این‌گونه خاص از فیلم‌های هالیوود است یا در سینمای سال‌های پیش از آن در هالیوود نیز این تصویر مشاهده می‌شود؟ به دلیل محدودیت بررسی تمام آثار سینمایی لازم است به دیدگاه‌های محققین پیرامون تصویر عمومی زنان در دهه ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی نگاهی اجمالی کرد. در این راستا هاسکل می‌گوید:

تا زمانی که قانون تولید[۴۰] به‌طور کامل اجرا شد، بین سال‌های ۱۹۳۳ و ۱۹۳۴ میلادی/ ۱۳۱۲ و ۱۳۱۳ شمسی، زنان به‌گونه‌ای تصویر می‌شدند که میل جنسی دارند بدون این‌که عجیب، شرور یا حتی لزوماً اروپایی باشند- نگرشی تعجب‌آور برای برخی از ما که با فیلم‌های هر دوره زمانی دیگری خو گرفته‌ایم. زنان حق داشتند روابط جنسی را آغاز کنند، مردان را تعقیب کنند و حتی ویژگی‌های «مردانه» خاصی را بدون انگ «غیر زنانه» یا «غارت‌گر» بودن تجسم بخشند (Haskell 2016, 65).

بر مبنای مطالعات *هاسکل* می‌توان دریافت که تصویر زن در دهه ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی به‌هیچ‌عنوان با دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی و به‌طور خاص فیلم نوآرهایی که در این دهه شکل گرفته‌اند قابل انطباق نیست:

در ملودرام‌های تاریک دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی زن سقوط می‌کرد تا به سطح زمین برسد. مانند ائورودیکه به حرکت ادامه می‌داد و به پایین و پایین‌تر می‌رفت؛ به اعماق دنیای جنایتکار و مهیج فیلم‌نوآر. ...گاهی اوقات معشوق را با خود به پایین می‌کشید، مانند ریتا هیورث در *بانویی از شانگهای*، جین گریر در *از دل گذشته‌ها* یا *باربارا استانویک* در *غرامت مضاعف*. ...گاهی دروغ می‌گفت، دروغ می‌گفت و دروغ می‌گفت مانند *مری استور* در *شاهین مالت*. ...گاهی اوقات او نادرست نبود بلکه فقط کمی از خط خارج‌شده بود مانند *لورن باکال* در *خواب بزرگ*... (Haskell 2016, 138).

پس به‌وضوح مشخص است که در فیلم‌های این دوره تصویر یادشده از زن رواج دارد. در این راستا دیوید *بوردول* در مورد خصوصیات فیلم‌نوآر بیان می‌کند:

فیلم نوآرها هم مانند سرمشق‌های ادبی‌شان عمدتاً مخاطب مرد را مدنظر داشتند. قهرمانان آن‌ها بی‌بروبرگرد مرد هستند؛ معمولاً کارآگاه‌ها یا تبهکارانی که وجه مشخصه‌شان بدبینی، بدگمانی به خویش، یا نگاهی تلخ و غیر احساساتی به دنیاست. در این فیلم‌ها زن‌ها معمولاً ازنظر جنسی جذاب اما خیانت‌پیشه‌اند؛ آن‌ها قهرمان فیلم را به مهلکه می‌کشانند یا برای تحقق اهداف خودخواهانه‌شان از او بهره‌برداری می‌کنند (بوردول ۱۳۸۸، ۳۰۳).

همچنین بری کیت *گرانت* در کتاب ژانرهای سینمایی اشاره می‌کند:

پیرنگ فیلم‌نوآر همیشه شامل صحنه‌های جورواجور از مضمون ثابت مردی است که با فریب و اشتباه، توسط زنی جذاب اما خطرناک، به ماجرایی جنایی - اغلب قتل - کشانده می‌شود که درنهایت به یک خودویرانگری متقابل منتهی می‌شود (گرانت ۱۳۹۶، ۵۷).

فیلم‌نوآر به‌عنوان یک سیستم بصری ارتباطی به فرمول داستانی ندارد بلکه قراردادهای بصری آن مرتبط با سبک دوره خود است. به‌بیان‌دیگر تأثیر مفاهیم و تصاویر دوره مورداشاره بر فضای فیلم‌نوآر قابل‌چشم‌پوشی نیست. بااینکه فیلم‌نوآر بازنمایی جامعه است اما این فرهنگ به‌طور عام در مجلات، کتاب‌ها و... وجود دارد که برساخته نگاه سنتی و میهن‌پرستانه روشنفکرانه است (Park 2011, 66). همچنین تغییر و تحول سبکی بین فیلم‌های قبل و بعد از جنگ جهانی دوم در چهره و ظاهر هنرپیشه‌های سینما نیز ملموس است به‌طوری‌که در نگاه مخاطب، چهره هنرپیشه‌های دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ میلادی/ ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ شمسی به نظر طبیعی می‌رسد زیرا ظاهر آن‌ها متعلق به مدرنیته‌ای است که همچنان به آن تعلق دارد؛ برخلاف آنکه چهره بازیگران در دهه‌های ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی و قبل‌تر در نظر مخاطب مبالغه‌آمیز و مضحک است (ورنه ۱۳۹۱، ۳۹).

پس می‌توان برای جمع‌بندی این بخش از پژوهش این‌گونه نتیجه گرفت که شخصیت زن فیلم‌های نوآر،

ازنظر ظاهری و شخصیت‌پردازی، به‌صورت یک آیکون پرتکرار و کلیدی در این ژانر به تصویر درآمده است؛ این آیکون نمایش‌دهنده زنی آزاد و فعال است که دارای ظاهری اغواگر برای ذهنیت مردانه سفیدپوست دگرجنسگرا است و درنهایت، جسارت و تمرکز وی بر زندگی شخصی خود منجر به تخریب و فروپاشی زندگی مرد اصلی داستان خواهد شد. شخصیت زن در فیلم‌نوآر باوجودآنکه به‌عنوان آیکونی منحصربه‌فرد در سینمای آن دوره به تصویر کشیده شده و دارای وجوه شخصیتی و ظاهری خاص است که در دیگر ژانرهای سینمایی به‌طورکلی مشاهده نمی‌شود؛ اما برساخته قواعد و سنت‌های جامعه امریکا ازجمله گذار از دوران جنگ، تغییر سبک، نظام استودیویی هالیوود، خصوصیات منابع الهام‌بخش ادبی و... است. نکته‌ای که در این نتیجه‌گیری حائز اهمیت است تغییر سبک در به تصویر کشیدن زنان از یک‌سو و وجوه دراماتیک شخصیت زن در فیلم نوآر از سوی دیگر است.

آیکونولوژی شخصیت زن

مطابق آنچه در بخش قبل گفته شد، در این بخش از پژوهش دو جنبه‌ای که به‌عنوان وجوه خاصه و تکرارشونده در نمایش آیکون زن در ژانر فیلم نوار معرفی شدند، فعال و نابودکننده بودن، موردمطالعه قرار می‌گیرد. به بیانی دیگر در مرحله سوم، آیکونولوژی، به بررسی دلایل و چرایی این وجوه پرتکرار و قراردادی در به تصویر کشیدن زنان اصلی در این ژانر، با تیکه بر بستر تولید فیلم‌های موردنظر، پرداخته خواهد شد. برای انجام این امر و دستیابی به نتیجه‌ای قابل‌درک لازم است به بررسی دلایل تغییر سبک نمایش زنان در مقایسه با آثار سینمایی پیش از خود، و همچنین علل گسترش آن در دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی پرداخت. ازاین‌رو در این بخش به تغییر سبک به تصویر کشیده شدن زنان، تأثیر رکود بزرگ آمریکا بر تولیدات استودیویی و هویت مردانه در فضای فیلم‌نوآر و تأثیر آن‌ها در نمایش زنان در این فیلم‌ها اشاره خواهد شد.[۴۱]

فضای حاکم بر فیلم‌نوآر

همان‌گونه که در مراحل اولیه این پژوهش در توصیف فیلم‌نوآر مطرح شد، فضای حاکم بر این فیلم‌ها تفاوتی آشکار با آثار دیگر ژانرها داشت و ازاین‌رو عنوان فیلم‌نوآر بر این دسته از آثار سینمایی گذاشته شد. فیلم‌نوآر فضای شهری را به‌گونه‌ای به تصویر درمی‌آورد که احساس بیگانگی، انزوا، خطر، زوال اخلاقی و امر جنسی سرکوب‌شده در آن تداعی می‌شود. این احساسات در حرکات مکرر شخصیت‌ها در فضای شهری تاریک و سرد فیلم‌نوآر تجلی پیدا می‌کند. فضای شهری در این آثار غیراحساسی است و ازاین‌رو طبیعی است که تصویر مطرح‌شده از زنان نیز تصویری ضد احساسی و مهلک باشد. درکنار این موارد، فضای مردانه حاکم بر این آثار و همچنین تصاویر متعدد از خانواده ناقص در این فیلم‌ها باعث شده مسئله جنسیتی در فیلم‌نوآر بیشتر جلب‌توجه کند. پس می‌توان تصویر زن مهلک در این فیلم‌ها را همچون تصویر سرد و خشن شهری در آن‌ها به‌عنوان تهدیدی برای مردان، قهرمانان فیلم‌نوآر، در نظر گرفت و آن را نشانه‌ای از ترس مردانه به‌حساب آورد (Mennel ۲۰۰۸, ۵۲).

تغییر سبک به تصویر کشیده شدن زنان

در سال‌های پیش از جنگ جهانی اول و همچنین در بحبوحه آن، جنبش‌های مختلف فمینیستی به دنبال کسب حق رأی برای زنان بودند. هرچند اکثر فمینیست‌ها فعالیت‌هایی که مربوط به جنگ بود را بر تلاش برای کسب حق رأی ترجیح می‌دادند اما در همان سال‌های واپسین جنگ بیشتر دولت‌های غربی حق رأی زنان را به رسمیت شناختند. وضعیت زنان و مردان در این دوران متفاوت بود؛ درحالی‌که سربازان با عواقب جنگ و آسیب‌های روحی و جسمی آن دست‌وپنجه نرم می‌کردند، مرگ و تخریب ناشی از جنگ بااحساس آزادی و مسئولیت‌های مهم جدید برای زنان جبران می‌شد. به همین دلیل بسیاری از زنان موقعیت خود را بهتر از گذشته می‌دیدند: لورین پروت[۴۲] این‌گونه بیان می‌کند که در دوران جنگ جهانی اول، احتمالاً زنان آمریکایی بیش از هر زمان دیگری در قرن بیستم احساس شادی می‌کردند. ضمن اینکه زنان از تغییر مد نیز بهره‌مند شدند و به‌جای کرست و دامن‌های بلند و موهای بلند آرایش‌شده از پیراهن‌های کوتاه استفاده می‌کردند و موهایشان را کوتاه می‌کردند. در آن دوره دسترسی آن‌ها به مکان‌های عمومی بیشتر شد و پس از جنگ نیز سعی بر آن داشتند که این آزادی‌ها را حفظ کنند (لگیت ۱۳۹۸، ۴۴۱-۴۴۴). این تغییر مد و هم‌زمانی آن با آزادی‌های اجتماعی زنان باعث گسترش حضور آن‌ها در جامعه شد.

باوجود آزادی‌هایی که برای جامعه زنان در خلال سال‌های جنگ جهانی اول و پس‌ازآن پدید آمد توقع از جامعه مردسالار آن دوره این‌گونه بود که با عبور از شرایط جنگ و بازگشت به زندگی عادی، در برابر آزادی‌های به‌دست‌آمده توسط زنان از خود مقاومت نشان دهد. همچنان‌که لگیت نیز به آن اشاره می‌کند:

در پایان جنگ، هر دو جنس با هر تجربه‌ای که اندوخته بودند، تمایل عمیقی برای بازگشت به وضعیت بهنجار و عادی، یعنی همان نقش‌های جنسیتی سنتی و امنیت زندگی خانوادگی، در خود می‌دیدند.... اکنون سخن گفتن از این‌که دو جنس مکمل یکدیگرند مطمئن‌تر بود... در دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ ایدئولوژی زندگی خانوادگی در شکوفایی کامل بود (لگیت ۱۳۹۸، ۴۴۶).

پس همان‌طور که *لگیت* اشاره می‌کند، یکی از عوامل برای تثبیت جایگاه سنتی زنان در جامعه در خلال دهه‌های ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۰۰ و ۱۳۱۰ شمسی درواقع فروکش کردن آتش جنگ و بازگشت دو جنس زن و مرد به نقش‌های سنتی و مواضع پیشین خود است. به همین دلیل است که نگاهی به جنبش‌های فمینیستی نشان می‌دهد تحرکات این جنبش‌ها در خلال سال‌های بین دو جنگ جهانی نسبت به دوران قبل و بعد به حداقل خود رسیده است. طبیعی است که جامعه مردسالار درصورتی‌که مجدداً نقش زنان را رو به گسترش ببیند از تجربه پیشین خود احساس هراس کرده و نسبت به آن موضع خواهد گرفت. پس به‌اختصار می‌توان یکی از وجوه به تصویر درآمدن شخصیت تهدیدآمیز زن فعال در جامعه مردسالار را همین حافظه تاریخی برشمرد. این موضوع در بخش‌های آینده به‌تفصیل بررسی خواهد شد.

رکود بزرگ آمریکا و نظام استودیویی هالیوود

مورد دیگری که در تحلیل وضع اجتماعی آمریکا در سال‌های مابین دو جنگ جهانی حائز اهمیت است رکود اقتصادی ۱۹۲۹ میلادی / ۱۳۰۸ شمسی موسوم به رکود بزرگ است. در این سال‌ها اقتصاد آمریکا که بر پایه سیستم سرمایه‌داری استوار بود بعد از یک دوره رونق کاذب دچار رکودی شدید شد. در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی/ ۱۳۰۰ شمسی قیمت سهام در آمریکا به دلیل افزایش تقاضا رشد کاذب پیداکرده بود و با وصول طلب بانک‌ها از سهامداران، این قیمت به‌سرعت سقوط کرده و باعث شد در ۲۹ اکتبر ۱۹۲۹ میلادی/ ۱۳۰۸ شمسی وحشت بزرگ تاریخ بورس به وقوع بپیوندد. بنابر دلایلی که ذکر شد، در اواخر دهه ۱۹۲۰ میلادی/ ۱۳۰۰ شمسی آمریکا شاهد یکی از بزرگ‌ترین بحران‌های اقتصادی تاریخ خود بود و یکی از اصلی‌ترین پیامدهای این بحران برای آمریکا افزایش چشمگیر تعداد بی‌کاران در این کشور بود (هژیر ۱۳۹۹، ۱۰۶).

همراهی این معضل اقتصادی- اجتماعی با اضافه شدن صدا به فیلم‌های سینمایی، به‌عنوان یک پدیده تکنیکی در تاریخ سینما، موجب به وجود آمدن شرایطی در تولیدات سینمایی شد که در شکل‌گیری ژانر فیلم نوآر، و به‌تبع آن آیکون زن، بسیار مهم است. در اواخر دوره سینمای صامت، ساختار صنعت فیلم‌سازی هالیوود به یک الیگوپولی[۴۳] تبدیل‌شده بود. به این معنا که در این صنعت چند شرکت بزرگ با همکاری یکدیگر عرصه را برای رقابت بر دیگران بسته بودند. با گذر از سینمای صامت به سینمای ناطق و همچنین تأثیراتی که رکود بزرگ بر اقتصاد آمریکا گذاشت، این الیگوپولی دستخوش تغییراتی شد که موجب شکل‌گیری سیستم فیلم‌سازی، تولید استودیویی، به شیوه منحصربه‌فرد هالیوودی آن گشت.

پیدایش صدا باعث قوت گرفتن مسئله پشتیبانی فنی در هالیوود، شکل‌گیری نهادهای هماهنگ‌کننده آن‌ها و اهمیت یافتن بخش‌های فنی در صنعت سینما شد که این پدیده نیز باعث رشد چشمگیر نوآوری‌های فنی و استفاده از آن‌ها در تولیدات سینمایی گشت. همین امر موجب شد حرکت دوربین و نورپردازی در فیلم‌ها پیشرفت کند و علاوه بر نوآوری‌های سینمایی، مسئله ژانر در بین آثار سینمایی اهمیت بیشتری پیدا کند (بوردول ۱۳۸۸، ۲۸۱-۲۸۶). پس می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که با توجه به بحران اقتصادی آمریکا و پیدایش صدا در سینما سازوکار تولید، نظام عرضه و دستاوردهای فنی به نحوی دستخوش تغییر شد که مرز پررنگی بین فیلم‌های قبل از این دوره و پس‌ازآن کشید. درنتیجه ژانرهای سینمایی در این دوره جدی‌تر از گذشته در آثار سینمایی رشد کردند و قابلیت دسته‌بندی آثار سینمایی بر اساس خصوصیات مشخص آن‌ها بیش از گذشته به وجود آمد.

هویت مردانه در فضای فیلم‌نوآر

با نتیجه‌ای که مطرح شد لازم است یک‌بار دیگر به فضای فیلم‌نوآر دقت شود. تم و فضای فیلم‌نوآر شامل ناامیدی،

پارانویا[44] و نیهیلسم[45] است. فضای حاکم بر این فیلم‌ها کابوس‌وار است و حس تنهایی و بیگانگی را القا می‌کند. این فیلم‌ها ابهام اخلاقی را به مخاطب منتقل ارائه کرده و عذاب قریب‌الوقوع مناطق شهری به آن‌ها بافتی متراکم و پیچیده ازلحاظ روانی می‌دهد (Conrad ۲۰۰۶, ۹۲). از کنار هم قراردادن این فضای سیاه و آنچه در مورد بحران بی‌کاری و رکود بزرگ در سال‌های واپسین دهه ۱۹۲۰ میلادی/ ۱۳۰۰ شمسی و ابتدایی دهه ۱۹۳۰ میلادی/ ۱۳۱۰ شمسی مطرح شد می‌توان تأثیر فضای اقتصادی بر تولید این فیلم‌ها را مشاهده کرد. همچنین با توجه به افزایش تأثیر سلیقه مخاطب در این سال‌ها بر فیلم‌ها دور از ذهن نیست که این فضا در فیلم نوآرها را مولود همان فضای تاریک و وحشتناک سال‌های پس از بحران اقتصادی آمریکا به شمار آورد.

فیلم‌هایی که در این پژوهش موردبررسی قرار گرفتند، و به‌طورکلی فیلم نوآر، همواره فعال بودن زن را مساوی با نابودی خود او و شخصیت مرد در نظر می‌گیرند. به‌بیان‌دیگر اگر شخصیت زن در این فیلم‌ها در پی کسب جایگاه بالاتر، مادی یا معنوی، باشد در حال انجام عملی شیطانی است. ازقضا زنی در این فیلم‌ها موردقبول است که آرام، منفعل و ساده، مانند نمونه‌ای که از فیلم از دل گذشته‌ها ذکر شد، باشد. این مسئله از دو جنبه می‌تواند موردتوجه قرار گیرد. اول آن‌که با توجه به بحران بی‌کاری در جامعه، زن به‌طور فعال به‌عنوان عنصری که باعث تهدید جایگاه اقتصادی مرد است در نظر گرفته می‌شود. در تائید این حکم می‌توان به رونق گرفتن مجلات پرمخاطبی اشاره کرد که در سال‌های بین دو جنگ جهانی به تبلیغ ازدواج و زندگی خانوادگی می‌پرداختند. هم‌زمانی این موضوع و بحرانی که به آن اشاره شد این تصور را تشدید می‌کند که تلاش‌ها برای بیرون نگه‌داشتن زنان از بازار کار با تثبیت کلیشه زن خانه‌دار انجام‌شده است (لگیت ۱۳۹۸، ۴۷۱).

برای تشریح جنبه دیگر این مسئله لازم است به مفهوم ابژکشن[46] از دیدگاه *ژولیا کریستوا*[47] اشاره شود. بنابر نظر او ابژکشن فرایندی روانی است که در آن هویت ذهنی و گروهی با طرد کردن چیزهایی که مرزهای خود را تهدید می‌کند، شکل می‌گیرد. با توجه به الگوی شخصیتی *السا*، شخصیت زن در فیلم *بانویی از شانگهای*، و توجه به این نکته که وی بزرگ‌شده شهر شانگهای، شرارت‌بارترین شهر دنیا، است در وهله اول کلیشه تهدیدآمیز زردپوستان خطرناک را شامل می‌شود. از طرف دیگر وی با دارا بودن الگوهای همیشگی فم فتال در فیلم‌نوآر قابل بازشناسایی است و مطابق باقاعده همیشگی فیلم‌نوآر نیروهای برانگیزاننده شر با امر زنانه مرتبط‌اند. همچنین الیور و تریگو استدلال می‌کنند که انفعال دیگر شخصیت مرد به‌عنوان یک‌چشم چران در مواجهه با فعالیت *السا* به‌عنوان شخصیت زن اغواگر نشان از انحرافات جنسی و شریرانه‌ای دارد که منجر به تاوان دادن مرد می‌شود (الیور و تریگو ۱۳۹۸، ۱۱۴).

همچنین الیور و تریگو در بخش دیگری از کتاب خود به این جمع‌بندی می‌رسند که فیلم‌نوآر درواقع تجلی بصری فرآیند شکل‌گیری و تحکیم هویت مردانه است. درواقع از دیدگاه آن‌ها این هویت بر ضد تهدیدات ناخودآگاه شکل‌گرفته و تحکیم می‌شود و به‌عنوان سازوکاری دفاعی به کار گرفته‌شده است. این تهدیدات به صورت‌های مختلفی در فیلم‌نوآر نشان داده می‌شوند که یکی از آن‌ها قدرت زنانه بر مردان است. تقدیرگرایی، فم فتال، کلیشه‌های نژادی و... همگی از این مقوله‌اند و باعث می‌شوند علاوه بر این‌که هویت تحکیم یابد، اضطرابی را در فضای این‌گونه فیلم‌ها تولید کند که شکلی از فوبیا یا تقدیر باوری به خود می‌گیرد (الیور و تریگو ۱۳۹۸، ۳۰۴). به‌بیان‌دیگر ناخودآگاه تقدیرگرایانِ فیلم‌نوآر تثبیت‌کننده مردانگی در هویت اجتماعی بوده و با تهدید جلوه دادن هرگونه زنانگی این مرزبندی را در مخاطب پررنگ می‌کند که نقش زنانه همواره نقشی منفعل است.

نتیجه‌گیری

سؤالی که این پژوهش در پی یافتن پاسخ آن برآمد، تأثیر هویت مردانه بر شکل‌گیری شخصیت تکرارشونده زن در فیلم نوآرهای دهه ۱۹۴۰ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی بود. در همین راستا ابتدا تصویری از شخصیت زن در فیلم‌نوآر تشریح شد که تمرکز آن بر پنج مورد خاص و جریان ساز قرارگرفته بود. با توصیف شخصیت زن در این پنج فیلم مرحله اول، پیشاآیکونوگرافی، از رویکرد آیکونولوژی موردبررسی قرار گرفت. در آیکونوگرافی بازخوانی و بررسی متون دیگر به‌منظور یافتن قراردادهای تثبیت‌شده برای این آیکون انجام شد و این نتیجه به دست آمد که آیکون زن حاصل سنت‌های بصری و روایی دوره خود است. آنچه در مرحله آخر از رویکرد آیکونولوژی صورت پذیرفت تشریح

شرایط اجتماعی و اقتصادی در دوره بین جنگ‌های جهانی بود و این‌گونه استدلال شد که علاوه و بر بحران‌های اقتصادی و بی‌کاری در سال‌های منتهی به جنگ جهانی دوم، نقش‌پذیری زنان در جامعه موجب تغییر سبک بصری در بازنمایی آنان شد. از طرف دیگر اهمیت یافتن مقوله ژانر و تولیدات نظام استودیویی در هالیوود مطرح و عنوان گشت که تأثیر مخاطبان بر روی فیلم‌ها بیش از دیگر دوره‌ها باعث شکل‌گیری تصویر موردعلاقه آن‌ها در فیلم‌های آن دوره شده است. همچنین علاوه بر همه مباحث مطرح‌شده، دیدگاه‌هایی در تفسیر این شخصیت مبتنی بر اندیشه‌های کریستوا عنوان و تشریح شد که این آیکون سازوکاری دفاعی است که هویت مردانه حاکم بر جامعه آمریکا را تثبیت می‌کند.

تقدیر و تشکر

لازم است در پایان از تلاش‌های بی‌دریغ سرکار خانم دکتر الهام اعتمادی کمال تشکر و قدردانی را به عمل آورم. بی‌شک بدون زحمات ایشان مقاله حاضر به سرانجام نمی رسید.

منابع

اعتمادی، الهام (۱۳۹۶)، بررسی رویکرد آیکونولوژی در مواجهه با نقاشی دوران پیشامدرن ایرانی، مبانی نظری هنرهای تجسمی، شماره ۳، بهار و تابستان ۱۳۹۶، صص ۴۹-۶۰

اعتمادی، الهام (۱۳۹۸)، خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره ۱، دوره ۲۴، صص ۵۹-۶۸.

الیور، کلی و بنینو تریگو (۱۳۹۸)، اضطراب‌های نوآر: جنس، نژاد و مادری در فیلم نوآر، ترجمه پویا غلامی و کیوان مهتدی، تهران، نشر بان.

بوردول، دیوید، و کریستین تامسن (۱۳۸۸)، تاریخ سینما، ترجمه روبرت صافاریان، تهران، نشر مرکز.

گرانت، بری کیت (۱۳۹۶)، ژانرهای سینمایی از شمایل‌شناسی تا ایدئولوژی، ترجمه شیوا مقانلو، تهران، نشر بیدگل.

لگیت، مارلین (۱۳۹۱)، زنان در روزگارشان: تاریخ فمینیسم در غرب، ترجمه نیلوفر مهدیان، تهران، نشر نی.

مهدوی نژاد، غلامحسین و محمدجواد مهدوی نژاد و ابوالفضل طغرایی و سیامک قاضی‌پور (۱۳۹۲)، تحلیل شمایل شناسانه مفهوم شهر در سینمای مستقل و جریان اصلی جهان، نامه هنرهای نمایشی و موسیقی، شماره ۶، بهار و تابستان ۱۳۹۲، صص ۷۵- ۸۹

ورنه، مارک (۱۳۹۱)، «فیلم‌نوآر در آستانه زوال»، در: کوپژک، جوآن، سایه‌های نوآر، ویراستار فارسی مازیار اسلامی، مترجم صالح نجفی، تهران، انتشارت مینوی خرد.

هژیر، لنا و الهام عصار کاشانی و مهین عرب (۱۳۹۹)، مطالعه تأثیر رکود بزرگ بر آثار عکاسی مستند دوروتیا لانگ و واکر اونز، نشریه علمی تخصصی شباک، شماره ۵، سال ششم، صص ۱۰۵- ۱۱۷.

Conrad, Mart T. (2006), The Philosophy of Film Noir, Kentucky, The University Press of Kentucky.
Haskell, Molly. (2016), From Reverence to Rape, Chicago, The University of Chicago Press.
Krutnik, Frank. (2001), In a Lonely Street, London, Routledge.
Mennel, Barbara (2008), Cities and Cinema, London, Routledge.
Panofsky, Erwin. (1955), Meaning in the Visual Arts, New York, Doubledy and Co.
Place, Janey. (2012), Women in Film Noir, in: Kaplan, E. Ann, Women in Film Noir, London, British Film Institute.
Park, William. (2011), What is Film Noir, Maryland, Bucknell University Press.

پی‌نوشت‌ها

۱- این اصطلاح در سال ۱۹۴۶ میلادی/ ۱۳۲۵ شمسی از سوی نینو فرانک(Nino Frank) کارگردان و منتقد فرانسوی برای توصیف جریان جدید سینمای آمریکا ابداع شد. این ابداع فرانک به این دلیل صورت گرفت که در دوران جنگ جهانی دوم نمایش فیلم‌های آمریکایی در فرانسه ممنوع بود و در جولای و آگوست ۱۹۴۶ میلادی/ ۱۳۲۵ شمسی این ممنوعیت با نمایش پنج تریلر آمریکایی شاهین مالت، بکش محبوبم، غرامت مضاعف، لائورا و زن در پنجره برداشته شد. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

Krutnik, Frank. (2001), *In a Lonely Street*, Routledge, London.

2- Philip Marlow

۳- هاوارد هاکس یکی از فیلم‌سازان مطرح دوره طلایی سینمای کلاسیک هالیوود به حساب می‌آمد که همواره از سوی منتقدین به دلیل آن که یکی از مولفین اثرگذار آثار سینمایی بود به عنوان فیلم‌سازی مهم معرفی می‌شد. برای اطلاعات بیشتر درباره اهمیت هاکس رجوع شود به:

هیلی‌یر، جیم (۱۳۹۱)، *گزیده مقالات اساسی کایه دو سینما: نبوغ هاکس*، ترجمه کاظم فیروزمند و ماهیار آذر، تهران، نشر آگه.

۴- بیلی وایلدر که از کارگردانان مطرح سینمای کلاسیک هالیوود است مهاجری اتریشی-آلمانی بود و فیلم‌های مهمی در ژانر فیلم‌نوآر و همچنین ژانرهای کمدی و کمدی رمانتیک ساخته بود. اهمیت وایلدر در این بخش علاوه بر فیلم‌های مهم او از جمله *غرامت مضاعف*، *سانست بولوار* و *آخر هفته گمشده* از این جهت است که بنابر ادعای بسیاری از صاحب‌نظران، فیلم‌سازان مهاجر تاثیر زیادی بر شکل‌گیری ژانر فیلم‌نوآر داشته‌اند. از این روی در این بخش فیلم مهمی از وایلدر انتخاب شده است.

۵- ویلیام پارک در کتاب *فیلم‌نوآر چیست؟* در موارد متعددی از فیلم غرامت مضاعف به عنوان یکی از فیلم‌های اصلی ژانر نوآر یاد می‌کند و آن را به عنوان یکی از کانون‌های تثبیت این گونه آثار قلمداد می‌کند. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

What is Film Noir, 5,22, 25, 34, 68.

۶- Rita Hayworth (۱۹۱۸ میلادی/ ۱۲۹۷ شمسی- ۱۹۸۷ میلادی/ ۱۳۶۶ شمسی)

۷- برای توضیحات بیشتر پیرامون اهمیت آثار انتخاب شده رجوع شود به

Park, William (2011), What is Film Noir, Bucknell University Press.

۸- با وجود آن‌که از رویکرد آیکونولوژی در خوانش سینمایی کمتر استفاده شده است اما مثال‌های معدودی از به کارگیری این رویکرد در سینما مشاهده می‌شود. به عنوان مثال می‌توان به تلاش‌های کریستین متز در توضیح برخی سبک‌های بازیگری هالیوودی، مد و مجموعه ژست‌هایی که در طول زمان تغییر یافته‌اند اشاره کرد. همچنین مطالعه مارک هندریکوفسکی در بررسی آیکونوگرافیک کلیشه‌های خاص فیلم‌های گنگستری و تریلر نیز از جمله تلاش‌هایی است که در به کارگیری این رویکرد انجام شده است. از سوی دیگر اروین پانوفسکی در مقاله خود با عنوان «سبک و محتوا در یک فیلم» با تاکید بر فرموله کردن طرح آیکونوگرافی، آن را در درک معنای فیلم امری ضروری می‌داند. او به عنوان مثال به ظاهر استاندارد شده، رفتار و صفات و نمونه‌های شناخته شده خون‌آشامان و دختران رک و بی‌پروا در آثار سینمایی اشاره می‌کند. علاوه بر این موارد تلاش‌هایی از سوی لارنس آلوی در خوانش فیلم‌های جنایی خشن آمریکایی و اد بوسکامب در آیکونولوژی مضامین فیلم‌های وسترن نیز صورت گرفته است اما این مطالعات بیشتر معطوف به اجزاء، ساختمان‌ها و لباس‌ها در این آثار است (گرانت ۱۳۹۶، ۲۹).

9- Pre-iconography

10- Iconography

۱۱- اعتمادی در مقاله خود به این نکته اشاره می‌کند که با توجه به توضیحات پانوفسکی، در مرحله دوم از این رویکرد صرفاً تشخیص آیکون صورت می‌گیرد و استفاده از لغت تحلیل برای این مرحله علاوه بر دقیق نبودن ترجمه باعث از

بین رفتن مرز مشخص بین مراحل دوم و سوم می‌گردد. او اشاره می‌کند که محققان غیرفارسی زبان برای از بین بردن این مشکل کلمه Recognition را برای این مرحله به کار برده‌اند و همان‌طور که مشخص است این لغت به معنی بازشناسایی پدیده‌ای است که شناختی کلی از آن وجود دارد. از این رو در این پژوهش نیز با استناد به استدلال اعتمادی، مرحله دوم از رویکرد آیکونولوژی به تشخیص آیکون اختصاص دارد و تحلیل آن در مرحله سوم صورت می‌گیرد. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

اعتمادی، الهام (۱۳۹۸)، خوانش آیکونولوژیک مجنون در نگاره‌های دوران صفویه، نشریه هنرهای زیبا- هنرهای تجسمی، شماره ۱، صص ۵۹- ۶۸.

Beart, Barbara (2012), To Touch with the Gaze: Noli me Tangere and the Iconic Space, Sinthoris, Leuven.

12- Iconology

۱۳- برای توضیحات بیشتر در مورد رویکرد آیکونولوژی رجوع شود به:

عبدی، ناهید (۱۳۹۱)، *درآمدی بر آیکونولوژی*، تهران، انتشارات سخن.

Panofsky, Erwin (1995), *Meaning in the Visual Arts,* Doubleday and Co., New York.

۱۴- Mary Astor (۱۹۰۶ میلادی/ ۱۲۸۵ شمسی- ۱۹۸۷ میلادی/ ۱۳۶۶ شمسی)

۱۵- Humphrey Bogart (۱۸۹۹ میلادی/ ۱۲۷۸ شمسی- ۱۹۵۷ میلادی/ ۱۳۳۶ شمسی)

۱۶- Orson Welles (۱۹۱۵ میلادی/ ۱۲۹۴ شمسی- ۱۹۸۵ میلادی/ ۱۳۶۴ شمسی)

۱۷- Lauren Bacall (۱۹۲۴ میلادی/ ۱۳۰۳ شمسی- ۲۰۱۴ میلادی/ ۱۳۹۳ شمسی)

۱۸- Martha Vickers (۱۹۲۵ میلادی/ ۱۳۰۴ شمسی- ۱۹۷۱ میلادی/ ۱۳۵۰ شمسی)

۱۹- Barbara Stanwyck (۱۹۰۷ میلادی/ ۱۲۸۶ شمسی- ۱۹۹۰ میلادی/ ۱۳۶۹ شمسی)

۲۰- Fred MacMurray (۱۹۰۸ میلادی/ ۱۲۸۷ شمسی- ۱۹۹۱ میلادی/ ۱۳۷۰)

۲۱- Jane Greer (۱۹۲۴ میلادی/ ۱۳۰۳ شمسی- ۲۰۰۱ میلادی/ ۱۳۸۰ شمسی)

۲۲- Robert Mitchum (۱۹۱۷ میلادی/ ۱۲۹۶ شمسی- ۱۹۹۷ میلادی/ ۱۳۷۶ شمسی)

۲۳- Francesco Maffei (۱۶۰۵ میلادی/ ۹۸۴ شمسی- ۱۶۶۰ میلادی/ ۱۰۳۹ شمسی)

۲۴- Janey Place (۱۹۴۶ میلادی/ ۱۳۲۵ شمسی)

25- Active

۲۶- شاهین مالت۰۰:۳۱:۰۰

۲۷- شاهین مالت۰۰:۳۷:۰۰

۲۸- بانویی از شانگهای ۰۰:۰۲:۰۰

29- POV

30- Close up

۳۱- خواب بزرگ ۰۰:۱۰:۰۰ و ۰۰:۳۳:۰۰

۳۲- خواب بزرگ ۰۰:۰۳:۰۰

۳۳- خواب بزرگ ۰۰:۲۲:۰۰

۳۴- خواب بزرگ ۰۰:۴۱:۰۰

۳۵- بر مبنای دیدگاه هنری جیمز، صدای راوی در این آثار تبدیل به «رگ‌های آگاهی» می‌شود. پس می‌توان همراه شدن صدای راوی با تصاویر را تشدید کننده حس صحنه در نظر گرفت. برای توضیحات بیشتر رجوع شود به:

What is Film Noir, Willam Park, Chapter Four Style 59

۳۶- غرامت مضاعف ۰۱:۳۵:۰۰

۳۷- از گذشته ها ۰۰:۱۷:۰۰

۳۸- از گذشته ها ۰۱:۳۴:۰۰

۳۹- از گذشته ها ۰۰:۰۶:۰۰

۴۰- در ۱۳ ژوئن ۱۹۳۴ میلادی/ ۱۳۱۳ شمسی قانونی در آمریکا به تصویب رسید که فیلم‌ها را ملزم به دریافت گواهی تأیید قبل از اکران می‌کرد. این قانون به نام قانون تولید مشهور است.

۴۱- ناگفته مشخص است که دلایل تغییر سبک می‌توانند از منظر اقتصادی، اجتماعی، سیاسی به طور جداگانه و مفصل مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد که در هر یک از موارد نظرات متخصصان امر مورد نیاز خواهد بود. از این رو، با توجه به تمرکز اصلی این مقاله، پژوهش حاضر در این بخش خود را محدود به ساحتی خاص نمی‌کند. همچنین به علت کثرت نظرات نمی‌توان مدعی شد که نتیجه به دست آمده کاملاً منطبق بر واقعیت باشد اما می‌توان این‌گونه ادعا کرد که با بررسی حداکثری نتیجه‌ای تقریباً مبتنی بر واقعیت قابل دسترسی خواهد بود.

42- Lorien Pratt

۴۳- الیگوپولی (Oligopoly) گونه‌ای از ساختار بازار است و به وضعیتی گفته می‌شود که در آن تعداد فروشندگان (خریداران) بیش از واحد باشد و همچنین تعداد آن‌ها آنقدر زیاد نباشد که رفتار هر یک در مورد تعیین قیمت و مقدار، بر سود دیگران تأثیرگذار نباشد. در این بازارها، تعداد فروشندگان محدود است، معمولاً کالاهای (خدمات) تولیدی همگن نیستند و در نتیجه بحث تبلیغات وجود دارد. ورود به بازار و خروج از آن آزاد نیست و همچنین معمولاً اطلاعات خریداران با فروشندگان یکسان نیست و در بیشتر مواقع اطلاعات خریداران از فروشندگان کمتر است.

۴۴- پارانویا (Paranoia) یا بدگمانی غریزه یا فرآیندی از فکر است که تحت تاثیر اضطراب یا ترس به حالتی غیرمنطقی و وهم آلود درمی‌آید. این غریزه باعث می‌شود فرد مبتلا دائماً تصور کند دیگران سعی در آزار و اذیت او دارند.

۴۵- نیهیلیسم (Nihilism) یا هیچ‌انگاری دیدگاهی در فلسفه است که معنی و ارزش جهان را انکار می‌کند. این اندیشه معمولاً در ارتباط نزدیک با بدبینی عمیق و شک‌گرایی رادیکال است.

۴۶- Abjection

۴۷- Julia Kristeva (۱۹۴۱ میلادی/ ۱۳۲۰ شمسی)

©Authors, Published by Ferdows-e-honar journal. This is an open-access paper distributed under the CC BY (license http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).