Cinema as a Seductive Technology in the Iranian Film *Nare Toofan* (*Toofan's Bellow*, 1969)

Alireza Sayyad[1] iD, **Mohammad Bagher Ghahramani**[*2] iD

[1] Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema & Theatre, University of Art, Tehran, Iran.
[2] Associate Professor, Department of Performing Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

(Received: 13 July 2023; Received in revised form: 1 Aug 2023; Accepted: 12 Aug 2023)

In the dominant discourse of Iranian cinema studies, there is a contempt for pre-revolutionary popular movies, which are grouped in a genre called Film-Farsi, which are considered superficial and vulgar company assembly productions, and their power and capacity to influence the audience are usually reduced to their entertainment aspects. Thus, the other dimensions and capacities of these films have mostly been neglected. Yet, one cannot ignore the values and progressive faculties of a number of these movies, and the need to reread them is felt regardless of the limitations created by the dominant derogatory approaches. The movie *Nare Toofan* (*Toofan's Bellow*, 1969) directed by Samuel Khachikian, is considered one of these popular films that has received less attention in cinema studies. However, this film can be considered as one of the first films representing the tensions and fears felt with the coming of modernity and its relevant manifestation, cinema technology, into the traditional Iranian society. *Nare Toofan* is the story of a fisherman named Toofan (meaning storm) who with his noble wife, Marjan (meaning jewl or pearl), has a peaceful life in a village. At the same time that they anticipate their first child to be born, a film crew arrives to make a movie. The female star of the movie, Sholeh (meaning fire), becomes interested in Toofan who shows no interest in return but she soon spreads her web of seductions. Sholeh first invites Toofan to be part of the film making, and then works her way to become in close proximity to him in the ensuing scenes. Sholeh is a seamless example of a modern seductress femme fatal, and her morals are in stark contrast to Marjan, as the embodiment of the traditional domestic female. Borrowing from Andreas Huyssen's discussion regarding the relationship between femininity and technology, the present study, tries to reread the link between the seductress female and cinema technology in the film *Nare Toofan*. Huyssen believes that in the modern era, with the appearance of the destructive aspects of technology, feminine characteristics were applied, and the idea of the identification of femininity and technology emerged. From this point of view, In *Nare Toofan*, the character of Sholeh, a modern actress, can be considered the embodiment of cinema technology who disrupts the village life, here a metaphor for traditional society, and causes the collapse and destruction of social order and family there. In the film, the fears and anxieties of the traditional Iranian society about the dangers of cinema technology and the immoral and debased values associated with it are linked with the male fear of the threats of the seductress woman and her abilities. Throughout the film, there are many references to the relationship between the flame and the snake. Keeping in mind the relationship between Eve and Satan in some religious circles, cinema technology is represented in this film as a devil-like enchanting woman who pulls the character of Toofan towards decline and decay; hence, the destruction of traditional values and life styles.

Keywords
Toofan's Bellow (1969), Samuel Khachikian, Femme fatale, Andreas Huyssen, Vamp-Machine, Technology of Cinema.

Citation: Sayyad, Alireza; Ghahramani, Mohammad Bagher (2023). Cinema as a seductive technology in the Iranian film *Nare Toofan* (*Toofan's Bellow*, 1969), *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music,*, 28(3), 5-15. (*in Persian*)
DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777

*Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66415282, E-mail: mbgh@ut.ac.ir

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی● دوره ۲۸، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۲

سینما به‌مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸)

علیرضا صیاد[۱]، محمدباقر قهرمانی[۲*]

[۱] دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

[۲] دانشیار گروه هنرهای نمایشی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۲۲، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۰۵/۱۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۵/۲۱)

چکیده

نعره طوفان داستان ماهیگیری به نام طوفان است که در روستا به همراه همسرش مرجان زندگی آرامی دارد. هم‌زمان با تولد فرزندشان یک گروه فیلم‌سازی به روستا وارد می‌شود، و در این میان شعله ستاره فیلم به طوفان علاقه‌مند می‌شود. شعله نمونه کاملی از زن افسونگر مدرن است، و اخلاقیات وی در تضاد با مرجان به‌مثابه تجسم زن سنتی خانگی قرار می‌گیرد. پژوهش حاضر می‌کوشد با وام‌گیری از بحث اندریاس هویسن، نظریه‌پرداز ادبی معاصر، فیلم *نعره طوفان* را از منظر ارتباط میان زنانگی و تکنولوژی مورد بازخوانی قرار دهد. هویسن معتقد است در دوران مدرن به‌تدریج با نمایان‌شدن جنبه‌های ویرانگر تکنولوژی به آن ویژگی‌های زنانه اعطا شد و ایده همسان‌انگاری زنانگی و تکنولوژی پدید آمد. با وام‌گیری از دیدگاه هویسن این بحث مطرح می‌شود که در فیلم شخصیت شعله به‌عنوان زن افسونگر را می‌توان به‌مثابه تجسد تکنولوژی سینما نیز در نظر گرفت. ازاین‌رو این اثر را می‌توان بازتاب‌دهنده گسست‌های اجتماعی در مواجهه با مظاهر مدرنیته، زن افسونگر، تکنولوژی سینما لحاظ نمود. در فیلم هراس‌های جامعه سنتی از کارکردهای غیراخلاقی تکنولوژی سینما، با هراس مردانه از نیروی خانمان‌برانداز زن افسونگر و توانایی‌اش در ویران‌کردن نظم اجتماعی در پیوند قرار می‌گیرد .

واژه‌های کلیدی

نعره طوفان (۱۳۴۸)، ساموئل خاچیکیان، زن افسونگر، آندریاس هویسن، ومپ-ماشین، تکنولوژی سینما.

استناد: صیاد علیرضا؛ قهرمانی، محمدباقر (۱۴۰۲)، سینما به‌مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸)، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۵-۱۵. DOI: https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۶۶۴۱۵۲۸۲، E-mail:mbgh@ut.ac.ir

مقدمه

در گفتمان غالب مطالعات سینمایی ایران، تحقیر و خوارداشت آثار سینمایی عامه‌پسند موجب شده است که سایر ابعاد و ظرفیت‌های این آثار از نظر مغفول بماند. در گفتمان غالب، این فیلم‌ها به‌مثابه آثاری سطحی و مبتذل در نظر گرفته می‌شوند، و قدرت تأثیرگذاریشان بر مخاطبان، معمولاً به جنبه‌های سرگرمی آن‌ها تنزل داده می‌شود. بااین‌حال نمی‌توان نسبت به ارزش‌ها و ظرفیت‌های پیشروی برخی از این فیلم‌ها چشم‌پوشی کرد، و لزوم بازخوانی این آثار فارغ از محدودیت‌هایی که رویکردهای تحقیرآمیز غالب ایجادنموده احساس می‌شود. مطالعات سینمایی در سال‌های اخیر اقبال فراوانی به آرای متفکرانی همچون والتر بنیامین و زیگفرید کراکائر نشان داده است که در نوشته‌های خود در پی از بین‌بردن مرزهای میان دوگانه‌هایی همچون فرهنگ والا/فرهنگ پست، روشنفکرانه/ عامه‌پسند بوده‌اند. بنیامین و کراکائر معتقد بودند که محصولات فرهنگی عامه‌پسند از ظرفیت فراوانی برای آشکارسازی افق‌های فرهنگی دوره خود برخوردار هستند. بااین‌حال برخی از گفتمان‌های مسلط آکادمیک این توجه و علاقه بنیامین و کراکائر به فرهنگ عامه‌پسند را به‌مثابه «حفره‌ای تاریک» در نظر می‌گیرند، و این جنبه از آرای این دو متفکر نادیده انگاشته می‌شود(جنینگز، ۲۰۰۹، ۳۲۰-۳۲۱). متأثر از این متفکران، ضرورت و لزوم توجه دوباره به آثار سینمایی عامه‌پسند و خصوصا آثار فیلمفارسی در مطالعات سینمایی ایران احساس می‌شود. فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸)، ساخته ساموئل خاچیکیان یکی از این آثار عامه‌پسند به‌شمار می‌رود که در مباحث سینمایی کم‌تر مورد توجه قرار گرفته است. این اثر با استقبال سرد مخاطبان و همچنین منتقدین مواجه شد و در گیشه شکست خورد. در زمان نمایش، اسماعیل نوری علا، از منتقدین شناخته شده از این فیلم به‌عنوان نمونه‌ای از «فیلم‌سازی مکانیکی و بی‌محتوا» یاد کرد (حسینی، ۱۳۹۹، ۳۵۴). پژوهش حاضر می‌کوشد ایده‌های درخشان و پیشرویی که در این اثر در رابطه با ماهیت تکنولوژی سینما مطرح می‌شود را مورد بازخوانی قرار دهد. این فیلم را می‌توان یکی از آثار ارزشمند در بازنمایی اضطراب‌ها و هراس‌های مواجهه با ورود مدرنیته و یکی از مهم‌ترین مظاهر آن یعنی تکنولوژی سینما به جامعه سنتی ایران در نظر گرفت. *نعره طوفان* داستان ماهیگیری به نام طوفان است که در روستا به همراه همسر نجیبش مرجان زندگی آرامی دارد. هم‌زمان با تولد فرزندشان که وی را امید می‌نامند، یک گروه فیلم‌سازی به روستا وارد می‌شود. در بین اعضای گروه، شعله، ستاره زن فیلم به طوفان علاقه‌مند می‌شود. شعله نمونه کاملی از زن افسونگر مدرن است، و اخلاقیات او در تضاد با پایبندی مرجان به قلمروی خانه و اخلاقیات خانگی قرار می‌گیرد. ازاین‌رو فیلم دو الگو از زنانگی ارایه می‌دهد؛ زن خانگی نجیب و مادرانه که در شخصیت مرجان تبلور می‌یابد، و زن افسونگر خانمان‌برانداز مدرن که در شخصیت شعله تجسد پیدا می‌کند. شعله ابتدا طوفان را در فرایند فیلم‌سازی درگیر می‌کند، و سپس با طراحی میزانسن‌هایی می‌کوشد وی را اغوا کند. در این میان، پرتو بازیگر مرد فیلم که معشوق سابق شعله بوده و اکنون از سوی او طرد شده است، نسبت به خطرات و جذابیت‌های مهلک او به طوفان هشدار می‌دهد. شعله با به‌کارگیری استراتژی‌های مختلف طوفان را وامی‌دارد که برای ادامه کار در سینما با او به شهر تهران بیاید. در شهر به‌تدریج طوفان به یک ستاره سینمایی مبدل می‌شود و در این میان ارتباطش با شعله نزدیک‌تر می‌شود. طوفان میان همسرش و شعله، روستا و شهر سرگردان می‌شود و افسون شعله و جادوی سینما، قدرت تصمیم‌گیری و انتخاب اخلاقی را از وی سلب می‌کند. در انتها، پس از آنکه مرجان برای آزادکردن همسرش از «زندان عشق» شعله به شهر می‌آید، شعله به طرزی مرموز به قتل می‌رسد. در حالی که نشانه‌ها مرجان را مقصر نشان می‌دهند، طوفان می‌کوشد با پذیرش مسئولیت قتل، اشتباهات گذشته خود را جبران کند. در انتهای جلسه دادگاهی که طوفان و مرجان در جایگاه متهم قرار گرفته‌اند، پرتو که تاکنون تصور می‌شد به خاطر شکست عشقی خودکشی کرده است، ظاهر می‌شود و مسئولیت قتل را به عهده می‌گیرد. در پایان زوج به امنیت خانه و آرامش خانوادگی خود در روستا باز می‌گردند. فیلم از یک طرح ملودرام برخوردار است و تبعات شکستن مرزهای اخلاقی خانه را نمایش می‌دهد، و ازاین‌منظر الگوی «بیرون و درون خانه» لورا مالوی در رابطه با ژانر ملودرام (مالوی، ۱۹۸۹، ۶۳)، کاملاً با طرح فیلم منطبق است. مردی به اغوای زنی افسونگر (و همچنین افسون سینما) از اخلاقیات خانگی تخطی می‌کند. در انتها پس از گذراندن ماجراهایی مجدداً به امنیت خانه و آرامش خانگی بازمی‌گردد. در پایان، ارزش‌های زندگی آرام خانگی روستایی بر ارزش‌های زن افسونگر، سینما و شهر پیروز می‌شوند. زن افسونگر مدرن ابتدا در کلانشهرهای غربی در سده نوزدهم ظهور پیدا کرد، و به‌تدریج در سایر جوامع نیز نمود یافت. جالب اینجاست که بازیگر نقش شعله در فیلم هم هنرپیشه‌ای غربی (با بازی هنرپیشه‌ای کم‌تر شناخته‌شده به‌نام ماریا آنتونلا دی پائولیس) است، و ازاین‌رو این جنبه «دیگری‌بودگی» زن افسونگر در جامعه‌ای سنتی مورد تأکید قرار گرفته است. در طول فیلم، بارها به قدرت جادوگرانه شعله اشاره می‌شود، و از وی با عنوان «جادوگر زیبا» یاد می‌شود. پژوهش حاضر می‌کوشد این نکته را آشکار سازد که *نعره طوفان* را می‌توان به‌مثابه اثری در نظر گرفت که اضطراب‌های فرهنگی و گسست‌های اجتماعی در مواجهه با مظاهر مدرنیته، زن افسونگر و تکنولوژی سینما و ارزش‌ها و اخلاقیات توأم با آن‌ها را بازتاب می‌دهد. در فیلم هراس‌ها، و تشویش‌های جامعه سنتی از خطرات تکنولوژی سینما، با هراس مردانه از تهدیدهای زن افسونگر مهارناشده و تواناییش در ویران‌کردن نظم اجتماعی در پیوند قرار می‌گیرد.

روش پژوهش

پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، ابتدا می‌کوشد بحث اندریاس هویسن در رابطه با پیوند میان زنانگی و تکنولوژی در دوران مدرن را تبیین نماید. سپس با وام‌گیری از بحث هویسن، فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸) ساخته ساموئل خاچیکیان از منظر این ارتباط مورد بازخوانی قرار می‌گیرد، و این بحث مطرح می‌شود که در فیلم شخصیت شعله به‌عنوان زن افسونگر را می‌توان به‌مثابه تجسد تکنولوژی سینما نیز در نظر گرفت. ازاین‌منظر، این پژوهش فیلم *نعره طوفان* را به‌مثابه بازتاب‌دهنده هراس‌های اجتماعی در مواجهه با ورود مظاهر مدرنیته که در غالب زن افسونگر و تکنولوژی سینما نمود می‌یابند، در نظر می‌گیرد.

پیشینه پژوهش

آنت میشلسون در مقاله «درباره ایو آینده» بحث می‌کند که از اساس پیوند ریشه‌دار و مستحکمی میان زنانگی و تکنولوژی سینما وجود دارد. به‌زعم وی، شناخته‌ترین نمونه‌ای که بازتاب‌دهنده این پیوند میان زن و ماشین است را می‌توان در داستان *ایو آینده* اثر آگوست دو ویلیر دو لیل‌آدام یافت (میشلسون، ۱۹۸۴، ۳-۸). داستان در فاصله سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۸۸۶ نگاشته شد و از منظر میشلسون می‌توان آن را پیش‌درآمدی بر «ابداع سینما» لحاظ کرد. میشلسون *ایو آینده* را در یک «بافت سینمایی» مورد مطالعه قرار می‌دهد (همان، ۴)، و هدلی اتوماتای جذاب این داستان به‌عنوان یک برساخته مکانیکی را این‌چنین توصیف می‌کند: «بستر فانتاسماتیک خود سینما» (همان، ۱۹). نباید این نکته را از نظر دور داشت که تئو فن هاربو در نگارش فیلمنامه *متروپولیس* به‌شدت متأثر از این داستان بود (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۲۶). از سوی دیگر الیسا ماردر در مقاله «آتش‌بازی‌های پاندورا؛ و یا پرسش‌هایی پیرامون زنانگی، تکنولوژی، و محدودیت‌های انسان»، این نکته را مورد توجه قرار می‌دهد که پاندورا به‌عنوان نخستین زن، به‌جای آنکه به‌طور طبیعی زاده شده باشد، یک برساخته تصنعی بود (ماردر، ۲۰۱۴، ۳۸۶). بنا بر اسطوره‌ها زئوس که در پی انتقام از پرومتئوس بود، به هفائستوس دستور می‌دهد تا «یک زن مصنوعی» خلق کند. علاوه بر هفائستوس، دیگر خدایان نیز در آفرینش و آراستن این «مخلوق مصنوعی» نقش داشتند. زئوس معتقد بود این زن که پاندورا نامیده شد، می‌تواند مردان را بفریبد و آن‌ها را اغوا کند (همان، ۳۸۹). این «شیطان زیبا» (همان، ۳۹۰)، از اساس به‌مثابه «ماشین زنده» ظهور کرد و تجسم‌بخش اولیه ارتباط میان انسان و تکنولوژی بود (همان، ۳۹۷). لورا مالوی در مقاله «پاندورا: توپوگرافی‌های ماسک و کنجکاوی»، از داستان پاندورا بهره می‌گیرد تا این نکته را تبیین کند که «چگونه توپوگرافی ظاهرِ اغواگر» و «تهدید پنهان» آیکونوگرافی فم‌فتال و زن افسونگر را شکل می‌دهد (مالوی، ۱۹۹۲، ۵۹). وی پاندورا به‌مثابه موجودی برساخته را الگوی اولیه‌ای برای اندرویدهایی همچون الیمپیا، ماریای دروغین فیلم متروپلیس، و هدلی داستان ایو آینده معرفی می‌کند (همان، ۶۰).

مبانی نظری پژوهش

زن افسونگر، مدرنیته و تکنولوژی مدرن

در مباحث مرتبط با مدرنیته، «زن افسونگر» به‌عنوان استعاره‌ای برای جذابیت‌ها و خطرات توامان مدرنتیه معرفی می‌شود (هالز، ۲۰۰۷، ۲۲۵-۲۳۲). این‌گونه نوظهور از زنانگی، نتیجه شکل‌گیری کلانشهرهای مدرن و تحول جایگاه زنان در جوامع غربی بود. زن افسونگر ارزش‌های اخلاقی تثبیت‌شده را تهدید می‌کرد و به‌عنوان نیروی مختل‌کننده نظم اجتماعی در نظر گرفته می‌شد (دالینگ، ۲۰۰۳، ۸۷). او تبلور تشویش‌ها، هراس‌ها، امیال و فانتزی‌های مردانه در دوران مدرن بود؛ از یک سو جذاب، فریبا، و وسوسه‌انگیز، و از سوی دیگر نابود کننده، مهلک و ویرانگر (پترسون، ۲۰۰۱، ۳-۵). همچون جنبه تاریک کلانشهر مدرن که پشت نقاب جذابیت‌های درخشان ظاهری مخفی است، زن افسونگر نیز از اعماقی تاریکی برخوردار است که در زیر نقاب ظاهر فریبایش پنهان می‌ماند. زن افسونگر گاه «ومپ» (Vamp) نیز خوانده می‌شد که از لغت ومپایر (Vampire) به معنای خون‌آشام مشتق می‌شود. این واژه دلالت‌کننده به این مشخصه زن افسونگر است که از قدرت، انرژی و ثروت مردان ارتزاق می‌کند(فیشر، ۱۹۹۸، ۴۱). ازاین‌منظر که او به منظور دستیابی به اهداف خود، با زیبایی و جذابیت زنانه‌اش مردان را وسوسه می‌کند و آن‌ها را به‌سوی تباهی و مرگ می‌کشاند، گاه به‌مثابه استعاره‌ای برای شیطان نیز در نظر گرفته می‌شود. در نخستین داستان‌های مدرنی که زن افسونگر در آن‌ها ظهور پیدا کرد، او به‌مثابه زنی برخوردار از توانایی هیپنوتیزم و جادوکردن قربانی‌اش با نیروهای ماوراءطبیعی بازنمایی می‌شد. موجودی مهلک که در تارهای افسونگرانه‌ای که می‌تند، طعمه‌اش را اسیر می‌سازد، و سپس وی را نابود می‌کند. در تضاد با زن خانگی نجیب و پرهیزگار که مظهر مادرانگی است، زن افسونگر سترون و نابارور است و نقیض مادرانگی در نظر گرفته می‌شود (دوان، ۲۰۱۳، ۲). در حالی‌که زن خانگی به حریم خانه و اخلاقیات خانگی پایبند است، زن افسونگر به‌مثابه یک «نیروی متزلزل‌کننده» عمل می‌کند که «آشفتگی و از هم گسیختگی را می‌پراکند» (بویر، ۲۰۰۰، ۱۰۱). وی از محدودشدن به یک فضای مشخص می‌گریزد و هویتش با گذار از مرزها و شکستن مرزبندی‌ها در پیوند است (همان، ۱۰۱). او می‌تواند امنیت و ثبات فضای خانه و آرامش کانون خانواده، و فراتر از آن امنیت اخلاقی و روانی اجتماع را نابود و تباه سازد (باتلر، ۲۰۰۲، ۲۰۳). شخصیت زن فم‌فتال در ژانر نوار را می‌توان از درخشان‌ترین بازنمودهای سینمایی زن افسونگر مدرن در نظر گرفت که با نیروی اغواگرانه خود، مرد را از تمام پایگاه‌های اخلاقی و اجتماعی که به وی ثبات و معنا می‌بخشیدند، جدا می‌کند و وی را به‌سوی تباهی و ویرانی فرومی‌کشاند (پِلیس، ۲۰۱۲، ۵۱-۵۴).

از دیدگاه ماری آن دوان، نظریه‌پرداز برجسته مطالعات سینمایی، زن افسونگر با جعل واقعیت در ارتباط است؛ او هرگز آن چه که می‌نماید نیست. دوان زن افسونگر را در پیوند مستقیم با «تلاقی مدرنتیه، شهرنشینی مدرن، روانکاوی فرویدی، و تکنولوژی‌های تولیدی و بازتولیدی نوین (عکاسی و سینما)» قرار می‌دهد (دوان، ۲۰۱۳، ۱). در عبارت ذکرشده از دوان نکته مهمی در رابطه با زن افسونگر مورد تأکید قرار می‌گیرد. زن افسونگر نه صرفا در ارتباط با مدرنیته و کلانشهر مدرن، بلکه همچنین در پیوند با تکنولوژی سینما قرار دارد، و قرابت ذاتی میان این دو را نباید از نظر دور داشت. در حالی‌که غالباً زنانگی در پیوند با طبیعت قرار می‌گیرد، دوان ظهور زنانگی نوینی را مورد توجه قرار می‌دهد که در ارتباط با ماشین و تکنولوژی قرار دارد، و در زن افسونگر مدرن کامل‌ترین تبلور خود را پیدا می‌کند. از همین منظر آندریاس هویسن در مقاله تأثیرگذار «زن افسونگر و ماشین: تکنولوژی و جنسیت در متروپلیس فریتز لانگ» (هویسن، ۱۹۸۲)، نشان می‌دهد زن-ماشین یک مضمون کلیدی در ادبیات مدرنیته به‌شمار می‌آید. در حالی‌که تکنولوژی و صنعت به‌طور سنتی اموری مردانه تلقی می‌شدند، دیدگاه‌های غالب جوهر زنانگی را به طبیعت مرتبط می‌کردند. هویسن معتقد است در سده هجدهم به‌تدریج با نمایان‌شدن جنبه‌های تهدیدآمیز و ویرانگر تکنولوژی، به آن ویژگی‌های زنانه اعطا شد و ایده همسان‌انگاری زنانگی و تکنولوژی پدید آمد (همان، ۲۲۴-۲۲۶). هویسن این فرایند را نتیجه بیرون‌افکنی هراس‌های اجتماعی از ابعاد ویرانگر تکنولوژی در نظر می‌گیرد که نظم سنتی اجتماعی را مختل می‌کردند. این هراس از تکنولوژی با ظهور زنانگی جدید و ارزش‌های توأمانش تقریباً هم‌زمان بود. زنانگی جدید که سرنمون خود را در زن افسونگر (ومپ) یافت، ارزش‌های مردسالارانه و نظم اجتماعی را تهدید می‌کرد. ازاین‌رو هراس از زن افسونگر به‌مثابه تهدیدی

برای نظم اجتماعی، به درک از تکنولوژی به‌مثابه نیرویی ویرانگر و خارج از کنترل پیوند داده شد. هویسن این «هراس دوگانه مرد از تکنولوژی و زن» را با اضطراب اختگی مردانه در ارتباط می‌بیند (همان، ۲۲۷). هویسن بحث خود را با تحلیل فیلم *متروپلیس* (۱۹۲۷) فریتز لانگ روشن می‌سازد و معتقد است در این فیلم تکنولوژی به‌مثابه زن-ماشین بازنمایی شده است. در متروپلیس، ماریای دروغین یک روبات مکانیکی است که به دستور فردرسون، ارباب شهر، و به‌دست روتوانگ جادوگر- دانشمندِ دیوانه- نابغه برساخته می‌شود. این روبات مکانیکی که از شمایل زنانه برخوردار است، تبلور غایی پیوند جنسیت مهارناشده و تکنولوژی ویرانگر در متروپلیس است. این زن افسونگر مکانیکی که از قدرت مسخ و از خود بیگانه‌کردن مردان برخوردار است، به‌مثابه یک محصول تکنولوژیکی از ظرفیت به نابودی‌کشاندن نظم اجتماعی نیز برخوردار است. هویسن طغیان آب و جاری‌شدن سیل در شهر در فصل‌های انتهایی فیلم را تجلی این جنبه‌های افسارگسیخته ماریای دروغین در نظر می‌گیرد. بااین‌حال هویسن بحث می‌کند که نباید این نکته کلیدی را در رابطه با فیلم از نظر دور داشت که در فصل مهم خلق ماریای دروغین، این انرژی ماریای حقیقی است که توسط روتوانگ به ماریای تصنعی تزریق می‌گردد (همان، ۲۳۳-۲۳۴).

شعله به‌مثابه زن افسونگر مدرن

آن‌چنان که بحث شد زن افسونگر از آشفتگی اجتماعی حکایت می‌کند(فیشر، ۱۹۸۴، ۴۲)، و از این ظرفیت برخوردار است که امنیت خانه و آرامش کانون خانواده را مختل سازد. در *نعره طوفان*، شعله به‌مثابه یک زن افسونگر، با حضورش آرامش خانگی زندگی طوفان را از میان می‌برد. این توان خانمان‌براندازی شعله در نخستین هشدارهای پرتو به طوفان مورد اشاره قرار می‌گیرد. پرتو به طوفان هشدار می‌دهد که شعله «کاشانه عشق و زندگی» را نابود می‌کند. از همین منظر می‌توان دلالت‌های صحنه آغازین فیلم و تیتراژ اولیه را مورد توجه قرار داد. فیلم با طوفانی شدید در دریا آغاز می‌شود. طوفان با قایق کوچک خود در میان امواج خروشان و متلاطم دریا به این‌سو و آن‌سو فروکشیده و رانده می‌شود و تلاش‌هایش برای حفظ تعادل قایق بی‌فایده است. این تصاویر به نمایی از خانه وی برش می‌خورد که همسرش مرجان را در حال وضع‌حمل فرزندشان نمایش می‌دهد. مجدداً نماهایی از تلاطم امواج دریا به تصویر کشیده می‌شود که طوفان و قایق کوچکش در آستانه غرق‌شدن هستند. در انتها در نتیجه امواج آشوبناک دریای متلاطم، قایق خرد و متلاشی می‌شود و به اعماق دریا فرو می‌رود، اما خود طوفان به صورت معجزه‌آسایی نجات می‌یابد. نجات وی با تولد فرزندش، امید، هم‌زمان است. این صحنه آغازین فیلم را می‌توان تمثیلی از آشوب عاطفی و تلاطم روانی در نظر گرفت که با حضور شعله به‌مثابه «منادی آشوب» (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۲۹)، به زندگی طوفان وارد می‌شود. همچون امواج خروشان دریا، تلاطم‌های مواجهه با امواج حسانی مهیب شعله، آرامش ذهنی و روانی طوفان را نابود می‌سازد. بااین‌حال، با در نظر داشتن نسبت میان شعله و تکنولوژی سینما، نمی‌توان از دلالت‌های ضمنی این صحنه چشم‌پوشی کرد. در این صحنه قرابت میان این امواج سهمگین متلاشی‌کننده کانون امنیت و ثبات، و ظرفیت تکنولوژی سینما در آشفته و مختل‌سازی نظم اجتماعی مورد تأکید قرار می‌گیرد. صحنه آغازین، جوهره و فشرده‌ای از آنچه که در ادامه فیلم به نمایش در می‌آید را به مخاطب ارایه می‌کند؛ قرار گرفتن طوفان در گرداب و منجلاب افسون شعله (سینما)، فرورفتن تا آستانه نابودی، از میان‌رفتن آرامش و امنیت خانگی‌اش، و در انتها نجات معجزه‌وارش از این گرداب و بازگشتش به آرامش خانه (تصاویر ۱-۲).

در مقاله «یادداشت‌هایی درباره سیرک و ملودرام»، مالوی با در نظرگرفتن میزانسن به‌عنوان «کانون مرکزی جهت‌یابی تماشاگر»، اهمیت میزانسن در آثار ژانر ملودرام را مورد توجه قرار می‌دهد (مالوی، ۱۹۸۹، ۴۱). وی از ملودرام به‌عنوان «ژانر میزانسن» یاد می‌کند و معتقد است در این ژانر میزانسن می‌تواند عواطف و احساساتی را بازتاب دهد که واژگان قادر به بیان آن‌ها نیستند(مالوی، ۱۹۹۶، ۲۹). مالوی همچنین در مقاله «ملودرام: درون و بیرون خانه» بحث می‌کند که در آثار این ژانر، خانه «به مثابه فضایی اجتماعی و اسطوره‌ای» عمل می‌کند(مالوی، ۱۹۸۹، ۶۴). در *نعره طوفان*، خانه طوفان و همسرش مرجان به‌مثابه کانون ثبات، امنیت و آرامش بازنمایی می‌شود. تمثال قدیسی که بر دیوار خانه آویخته شده و در ترکیب‌بندی اکثر نماهایی داخلی خانه دیده می‌شود، این نیکی و آرامش فضای خانگی را بازتاب می‌دهد. پایبندی مرجان به حریم اخلاقیات سنتی و قلمروهای خانگی، در تضاد با بی‌مرزی و بی‌مکانی شعله قرار می‌گیرد. مرجان و شعله، دو الگو از زنانگی را نمایندگی می‌کنند: زن پرهیزگار خانگی و زن افسونگر شهری، و هر دوی این الگوها از زنانگی، تبلور «دیگری بودگی زن» هستند (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۲۸). در طول فیلم، طوفان دایما میان این دو قطب سرگردان است: میان مرجان و شعله، میان زن نجیب و زن افسونگر، میان خانه ساده روستایی‌اش و خانه پر زرق‌وبرق شعله در شهر، میان جهان آرام روستایی و جهان هذیانی کلانشهری. با وام‌گیری از میریام هانسن، می‌توان بحث کرد که «میل نومادوار» طوفان در میان این دو قطب در نوسان است (هانسن، ۲۰۱۲، ۱۰)، و او در طول فیلم وضعیتی از در میانه‌بودگی را از سر می‌گذراند. مغناطیس و انرژی هر یک از این دو قطب او را به‌سوی خود می‌کشانند.

دوان معتقد است که قدرت اعطاشده به زن افسونگر «قدرتِ... امحا سوبژکتیو» مردانه است (دوان، ۲۰۱۳، ۲). ازاین‌منظر، شعله به‌عنوان یک زن افسونگر، علاوه بر آنکه زندگی طوفان را به نابودی می‌کشاند، انرژی‌های ذهنی، جسمانی و روانی او را نیز تحلیل می‌برد، و او را تا آستانه جنون فرو می‌کشاند. در طول فیلم شعله با میزانسن‌هایی که طراحی می‌کند، طوفان را از خود بیگانه می‌سازد و سپس وی را به تسخیر خود در می‌آورد. پس از آشنایی با شعله، طوفان تعادل ذهنی و روانی خود را از دست می‌دهد. همچون تیتراژ اولیه و مبارزه طوفان با امواج متلاطم دریا، در طول فیلم شعله به‌مثابه هیولای بلعنده‌ای عمل می‌کند (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۳۳)، که انرژی‌های طوفان را تحلیل می‌برد. آن‌چنان که بحث شد از منظر مالوی، در آثار ژانر ملودرام میزانسن کلیدی را برای گشودن رازها و معانی نهفته

تصاویر ۱ و ۲ – صحنه آغازین فیلم به‌مثابه تمثیلی از آشوب عاطفی و تلاطم در زندگی طوفان. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

فیلم فراهم می‌کند. ازاین‌منظر، فضای داخلی خانه شعله با پلکان مارپیچ مرکزی‌اش همچون گردابی عمل می‌کند که طوفان را به درون خود فرو می‌کشاند. در صحنه‌ای از فیلم، مرجان در خانه روستایی‌اش می‌کوشد مانع رفتن طوفان به‌سوی شعله (و به‌سوی تکنولوژی سینما) شود. مرجان به پای همسرش می‌افتد، اما به نظر می‌رسد طوفان قدرت تصمیم‌گیری خود را از دست داده و در حالتی از سرسپردگی، همسر و خانه روستایی‌اش را به‌سوی شعله، شهر و سینما ترک می‌کند. تصویر به خانه شعله در شهر برش می‌خورد و طوفان سراسیمه در این پلکان مارپیچ به‌سوی شعله حرکت می‌کند. دقیقاً پس از این صحنه است که در سلسله نماهایی پیشرفت در صنعت سینما و مبدل‌شدن طوفان به یک ستاره سینمایی به تصویر کشیده می‌شود. ازاین‌منظر، پلکان مارپیچ نه صرفا گرداب شهوت شعله را متبلور می‌سازد، بلکه همچنین قدرت بلعنده تکنولوژی سینما را نیز بازنمایی می‌کند که طوفان را در جذابیت‌های خود مستغرق می‌سازد(تصاویر ۳-۴).

در فیلم تنش زن خانگی و زن افسونگر به دیالکتیک روستا وشهر بسط پیدا می‌کند. در صحنه‌ای که مرجان به دنبال طوفان و به دنبال آزادکردن همسرش از «زندان عشق» شعله به شهر می‌آید، در مواجهه با شعله بیان می‌کند:

اما تو شوهرم را از من گرفتی، [او را] به تهران آوردی.

همچنین در نخستین مواجهه میان طوفان و گروه فیلم‌سازی، شعله به ستایش از جذابیت طوفان می‌پردازد، و به استعداد او برای درخشش بر روی پرده نقره‌ای و ظرفیتش برای مبدل‌شدن به ستاره سینما اشاره می‌کند. در این میان کارگردان خطاب به طوفان می‌گوید:

اگه همراه ما بیای تهران، به‌عنوان یک چهره جدید سینما غوغا می‌کنی.

ازاین‌منظر در طول فیلم، «انرژی شهر»، «مغناطیس سینما»، و «افسون زنانه» در یک‌راستا قرار می‌گیرند (برونو، ۲۰۰۲، ۲۶). از سوی دیگر، جذابیت‌ها و تهدیدهای توامان شعله به‌مثابه یک زن افسونگر، تبلور جذابیت‌ها و خطرات کلانشهر مدرن نیز هستند. همچون زیبایی ظاهری و باطن آلوده شعله، زیر ظاهر درخشنده و فریبنده شهر مدرن، لایه‌های تاریک، ناشناخته و هراس‌انگیزی وجود دارند. شعله «اخلاقیات شهر در شب و لایه‌های زیرینش» را بازتاب می‌دهد (مالوی، ۱۹۹۶، ۱۵۱)، و فیلم را می‌توان به‌مثابه سفر طوفان به اعماق تاریک شهر مدرن نیز در نظر گرفت. در فصل‌های خانه شعله، اتمسفر حسانی شهر و جغرافیای شهر مدرن همچون شبحی پنهان وجود دارد، و علی‌رغم آنکه در طول فیلم شهر مدرن به نمایش در نمی‌آید اما طنین و پژواک آن همواره احساس می‌شود.

مشخصه‌های غیرانسانی زن افسونگر در نعره طوفان

تصاویر ۳ و ۴ – دلالت‌گری میزانسن در رابطه با خانه مرجان و خانه شعله. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

آن‌چنان که اشاره شد زن افسونگر ومپ نیز نامیده می‌شود که از اصطلاح ومپایر به معنای خون‌آشام ریشه می‌گیرد. این مشخصه شعله بارها در فیلم مورد اشاره قرار می‌گیرد. پرتو از شعله، با اصطلاح «کفتار خون‌آشام» نام می‌برد. نخستین صحنه‌ای که شعله در فیلم معرفی می‌شود، صحنه‌ای است که طوفان به مناسبت تولد فرزندش در مراسمی به جشن و آوازخوانی می‌پردازد. در ابتدای صحنه، نمایی از مرجان در حالی‌که نوزادشان را در آغوش دارد به تصویر کشیده می‌شود. در حالی‌که مرجان صورت نوزاد را می‌بوسد، دوربین بر روی چشمان و نگاه او که به بیرون از قاب و به همسرش طوفان خیره شده است زوم می‌کند. ازاین‌رو فیلم‌ساز نگاه نجیب، مهربان و آرامش‌بخش مرجان به همسرش را مورد تأکید قرار می‌دهد. در ادامه صحنه، نماهایی از شعله به نمایش در می‌آید که تورهای ماهیگیری میان او و طوفان مانع ایجاد کرده‌اند. در حالی‌که دوربین در نمایی نزدیک او را که با رغبت زیاد در حال نگریستن به طوفان است در قاب می‌گیرد، وی تور را با اشتیاقی فراوان چنگ می‌زند. در این صحنه به نظر می‌رسد که شعله همچون حیوانی درنده در پی شکار و تصاحب طعمه خود است. بااین‌حال آن‌چنان که اشاره شد، صحنه با تأکیدی بر روی نگاه تسلی‌بخش مرجان آغاز شده بود، و سپس نگاه وسوسه‌انگیز شعله به تصویر کشیده شد. در فصل دیگری از فیلم، این جدال قدرت، در فرم مواجهه رو در روی نگاه‌های خیره این دو نمایش داده می‌شود. مرجان از پشت پنجره خانه‌اش و شعله از پشت شیشه اتوموبیلش برای لحظاتی به یکدیگر خیره می‌شوند. مشابه صحنه قبل، مجدداً دوربین بر روی چشمان مرجان زوم می‌کند و قدرت نگاه معصومانه او را برجسته می‌سازد. در ابعادی وسیع‌تر می‌توان *نعره طوفان* را به‌مثابه جدالی میان این دو نگاه و اخلاقیات توامانشان نیز در نظر گرفت. فیلم با پیروزی نگاه مرجان و ارزش‌های توأم با آن به پایان می‌رسد (تصاویر ۵-۶).

در همین راستا، *نعره طوفان* زن افسونگر را در شیوه تمثیلی بازتاب می‌دهد و با معرفی شعله به‌مثابه مار، به اسطوره‌ها و افسانه‌ها از پیوند میان زنانگی و مار اشاره می‌کند. نسبتی که در فرهنگ‌ها و ادیان مختلف مورد اشاره قرار گرفته است. آن‌چنان که در کتاب مقدس آمده است، حوا به کمک شیطان که در شکل مار تجسم یافته بود، آدم را فریب داد. در فرهنگ غربی، متأثر از اندیشه‌های رایج یهودی-مسیحی و به ویژه از سده سیزدهم میلادی به بعد، مار به‌مثابه تجسم‌بخش شیطان و گناه، در فرم زنانه بازنمایی می‌شد(جیالنگو، ۲۰۱۷، ۲۳۳). در طول فیلم به این ارتباط اشارات متعددی می‌شود. پرتو پس از آنکه به طوفان نسبت به خطرات شعله هشدار می‌دهد، خود را «مارگزیده» می‌خواند و به طوفان توصیه می‌کند از این «مار هوسباز» دوری کند. او هشدار می‌دهد «تا وقتی که این مار هوسباز اینجاست برو و خودت رو در مرداب‌ها مخفی کن». پرتو از قدرت

تصاویر ۵ و ۶ – جدال دو نگاه و ارزش‌ها و اخلاقیات توأمان با آن‌ها. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

جادویی این مار افسونگر در مسموم، مسخ‌کردن و تسخیر شکارهایش یاد می‌کند. در پی همین مکالمه، طوفان ناگهان متوجه حرکت ماری واقعی در نزدیکی خود می‌شود و می‌هراسد. در ادامه طوفان که به‌تدریج نسبت به قدرت مسخ‌کننده شعله آگاه می‌شود، توصیه پرتو را بهکار می‌بندد و با گریختن به مرداب ماهیگیری، می‌کوشد خود را از گزند جادوی شعله پنهان سازد. مجدداً هنگامی که طوفان در مرداب به اطرافش می‌نگرد، ماری واقعی را در نزدیکی قایق خود می‌بیند. لحظاتی بعد، طوفان متوجه حضور شعله بر روی قایقی در مرداب می‌شود که با فاصله او را زیر نظر گرفته است. قدرت جادویی شعله در شکستن مرزها در این صحنه مورد تأکید قرار می‌گیرد. او به قلمروی مشخصی تعلق ندارد. تمرکز بر ساختار این صحنه آشکارکننده نکته کلیدی عمیق‌تری نیز است. طوفان به توصیه پرتو، در حال مخفی‌شدن در دورترین مرداب‌ها برای گریز از جادوی شعله ست. او که ماهی‌گیر مهاری است و سال‌ها در مرداب روزهایش را به تنهایی سپری کرده است، دقیقاً در جایی که بر همه چیز کنترل دارد، ناگهان متوجه می‌شود که زیر نگاه نظارتگر و افسونگر شعله قرار دارد. این مرداب دور را می‌توان تبلوری از عمیق‌ترین لایه‌های ناخودآگاه طوفان نیز در نظر گرفت. دقیقاً در این جاست که شعله حضور و قدرت خود را می‌نمایاند. بحث فروید در رابطه با غرابت نگران‌کننده (امر غریب آشنا) *Unheimlich* در این صحنه تبلور درخشانی می‌یابد (فروید، ۱۹۱۴). فروید معتقد است که در زبان آلمانی، واژه آشنا و خودمانی *Heimlich* مفهومی را در بطن خود دارد که با واژه متضاد خود یعنی غریب *Unheimlich* مترادف و هم معنا می‌گردد. ازاین‌رو، غرابت نگران‌کننده آنچیزی است که از راز پنهان و مخفی شده نشأت می‌گیرد (همان، ۱۷۳). فروید اشاره می‌کند «... چون *Unheimlich* درواقع چیز جدید یا بیگانه‌ای نیست. بلکه در حیات روانی چیزی است آشنا برای همه زمان‌ها و با آن بیگانه نشده است، مگر از طریق پس‌زدگی... غرابت نگران‌کننده، چیزی است که در تاریکی و ابهام باقی می‌ماند و از آن بیرون می‌آید» (همان، ۱۹۵). حضور جادوگرانه شعله، در اعماق مرداب، در جایی که به صورت منطقی نباید در آنجا حضور داشته باشد، به قدرت او در رخنه‌کردن در اعماق ناخودآگاه طوفان نیز می‌تواند دلالت داشته باشد. از سوی دیگر، به نظر می‌رسد فیلم از این پیوند اسطوره‌ای میان زنانگی و مار بهره می‌گیرد، تا خطرات و افسون تکنولوژی سینمایی را با ادراک اسطوره‌ای از اغواگری زنانه مرتبط سازد.

سینما به‌مثابه یک تکنولوژی زنانه با قدرت جادو و افسون

در *نعره طوفان*، شعله به‌مثابه یک زن افسونگر با نیرویی ویرانگر و مهلک بازنمایی می‌شود. از سوی دیگر وجود شعله در نسبت با تکنولوژی سینما معنا می‌یابد. آن‌چنان که هویسن بحث می‌کند تصویر زن- ماشین یک مضمون کلیدی در ادبیات مدرنیته است. هویسن معتقد است که در فرهنگ مدرن هراس از زن افسونگر به‌مثابه تهدیدی برای نظم اجتماعی، به درک از تکنولوژی به‌مثابه نیرویی ویرانگر و خارج از کنترل پیوند پیدا کرد، و در نتیجه این فرایند، «جنسیت ویرانگر زنانه و ظرفیت ویرانگر تکنولوژی» در پیوندی تنگانگ قرار گرفتند (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۳۳). ازاین‌رو با وام‌گیری از بحث هویسن، می‌توان شعله را به‌مثابه ترکیب زن افسونگر-ماشین سینما در نظر گرفت. رابطه جنسیت شعله و تکنولوژی سینما در طول فیلم بارها مورد تأکید قرار می‌گیرد. اولین فصل مواجهه طوفان و شعله ازاین‌منظر قابل بررسی است. طوفان که با قایقش مشغول ماهیگیری است متوجه می‌شود که چند مرد در حال آزار دختر جوانی هستند، و سپس می‌کوشد دختر را نجات دهد. در میان نماهای نزاع طوفان با مردان جوان، تصویر دو بار به نمای بسته فتیش‌وار از پاهای زنی نشسته بر صندلی برش می‌خورد. پس از موفق‌شدن طوفان در نجات دختر جوان، صدای کارگردان شنیده می‌شود که دستور کات می‌دهد. در تصویر بازتری که از گروه فیلم‌سازی به نمایش در می‌آید، مشخص می‌شود که این دو نمای بسته فتیش‌وار، متعلق به شعله بوده که به همراه گروه در حال تماشای صحنه بوده است. از لحاظ منطق سینمایی، این دو نما می‌توانست از گروه فیلم‌سازی و یا دوربین فیلمبرداری باشد که بر ساختگی‌بودن صحنه نزاع که طوفان بی اطلاع به آن وارد شده بود دلالت داشته باشد. بااین‌حال، این دو نمای فتیش‌وار از پاهای شعله که جایگزین گروه فیلم‌سازی و دوربین سینمایی شده است، به این نکته دلالت می‌کند که پوست، گوشت و بدن شعله با ماشین سینمایی درهمتنیده است و وی به‌مثابه یک «ماشین - ومپ» ظاهر می‌شود (همان، ۲۲۳). از سوی دیگر در این نخستین صحنه مواجهه مستقیم میان طوفان و شعله، طوفان ناخواسته به میزانسن سینمایی هدایت شده بوسیله شعله وارد می‌شود. آن‌چنان که اشاره شد نخستین‌بار شعله طوفان را در جشن پایکوبی از پشت تور ماهیگیری تماشا می‌کند و سپس تور را با اشتیاقی فراوان چنگ می‌زند. ازاین‌رو میان چنگ‌زدن شعله به تور ماهیگیری که استعاره‌ای برای گرفتارکردن طوفان در دام جذابیت خودش است، و ساز و کار آپاراتوس سینمایی می‌توان پیوندی برقرار کرد. اغواگری شعله از طوفان، در همین میزانسن‌های سینمایی صورت می‌گیرد. در ادامه فیلم نیز، شعله با بهره‌گیری از همین میزانسن‌های سینمایی است که طوفان را به درون گرداب میل خود فرو می‌کشاند. پس از آنکه طوفان برای ساخت فیلم با شعله به شهر می‌رود، در حالی‌که در نمایی، ابتدا ماهیت سینمایی خانه، و ابزار و آلات فیلم‌سازی پشت صحنه مورد تأکید قرار می‌گیرد، مجدداً شعله در پی اغوای طوفان و ترغیب وی برای ماندن در شهر است. علی‌رغم اینکه این صحنه بخشی از فیلم در حال ساخته‌شدن است، و گروه فیلم‌سازی در نماها دیده می‌شوند، بااین‌حال مستقیماً در پیوند با وضعیت رابطه طوفان و شعله در آن مقطع قرار می‌گیرد. این روند در سراسر فیلم تکرار می‌شود و گروه فیلم‌سازی در حال ساختن صحنه‌هایی از فیلمی با بازی طوفان و شعله دیده می‌شوند که صحنه جعلی ساخته شده، قرابت فراوانی با وضعیت واقعی رابطه طوفان و شعله در آن مقطع خاص دارد. ازاین‌رو به نظر می‌رسد که در طول فیلم جهان واقعی و جهان سینمایی درهم آمیخته می‌شوند و مرز میان این دو محو و ناپدید می‌شود(قهرمانی و دیگران، ۱۴۰۱، ۱۰۱). در فیلم *نعره طوفان* شعله به‌عنوان یک زن افسونگر تجسد تکنولوژی سینماست. ازاین‌رو می‌توان بحث کرد که در فیلم، سینما به‌مثابه یک تکنولوژی زنانه معرفی می‌گردد، یک تکنولوژی با قدرت سحر، افسون و در عین حال مهلک و ویرانگر. از سوی دیگر، علی‌رغم آنکه *نعره طوفان*، فیلم نوار به‌شمار نمی‌آید، بااین‌حال اتمسفر و فضاسازی‌های فیلم از حس و حالی همچون آثار نوار برخوردار است. آن‌چنان که نفیسی اشاره می‌کند خاچیکیان نقشی کلیدی در معرفی ژانر نوار و ساخت آثاری در این ژانر در سینمای ایران داشت (نفیسی، ۲۰۱۱، ۱۵۳)، و احتمالاً این پیشینه او در شکل‌گیری اتمسفر نوارگونه فیلم تأثیرگذار بوده است.همچنین وی در فیلم *فریاد نیمه‌شب* (۱۳۴۰) یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های فم‌فتال سینمای ایران را خلق و معرفی کرده بود (حسینی، ۱۳۹۹، ۱۲۸). ازاین‌منظر نیز

ظرفیت اغواگرانه و نیروی متزلزل‌کننده شعله در به چالش کشیدن استیلای مردانه و امنیت اجتماعی را می توان با قدرت شخصیت‌های فم‌فتال در آثار ژانر نوار قابل قیاس دانست.

نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که تاریخ سینما با شعبده و جادو درهم‌تنیده است و سینما از همان ابتدا به‌مثابه یک تکنولوژی جادویی ظهور پیدا کرده بود. آثار ملیس، ظرفیت‌های این تکنولوژی جادویی در مسحور و جادوکردن تماشاگران را از آغازین روزها به نمایش می‌گذاشتند (فیشر، ۱۹۷۹، ۳۰-۳۵). مارتین اسکورسیزی این پیوند سینما و جادو را به‌روشنی مورد اشاره قرار می‌دهد:

> *فیلم‌ها همواره از یک ظرفیت جادویی برخوردار بودند. همه می‌دانیم، البته، که فیلم‌ها محصول فیلم و تکنولوژی هستند. اما هاله‌ای از جادو پیرامون فیلم‌ها را از همان آغاز در برگرفته است. مردانی که سینما را ابداع کردند -ادیسون، لومیر، ملیس- دانشمندانی بودند با روح یک نمایش‌دهنده... به جای آنکه صرفا به تحلیل حرکت بپردازند، آنها حرکت را به یک منظر نمایشی مبدل ساختند- در شیوه خاص خودشان، آنها رویاپردازانی بودند که می‌کوشیدند علم را به یک فرم جادویی سرگرمی تبدیل کنند.*
> (اندالیانیس، ۲۰۰۰، ۲۶۰)

ازاین‌رو می‌توان بحث کرد که لذت نظاره‌گری سینمایی در پیوند با تماشای جادو و شعبده قرار دارد. مجدداً ازاین‌منظر، *نعره طوفان* نسبت میان سینما و زن افسونگر را با مفهوم جادو گره می‌زند. شعله به‌مثابه تجسدبخش تکنولوژی سینما از ظرفیت جادو و هیپنوتیزم و مسخ‌کردن برخوردار است. در فیلم چندین بار به قدرت جادوگری شعله و توان او در مسخ و از خود بیگانه‌کردن مردان اشاره می‌شود. پرتو در رابطه با شعله به طوفان می‌گوید:

> *اون تو رو جادو می‌کنه، مسخ می‌کنه و بعد خوشبختیت رو ازت می‌گیره.*

بعد از بازی در اولین فیلم سینمایی‌اش در شهر، طوفان به خانه‌اش در روستا و نزد همسرش بازمی‌گردد. هنگامی که در کنار مرجان نشسته است، ناگهان پس از آنکه از ساعتش آهنگ ملایمی پخش می‌شود، به یاد می‌آورد که ساعتی که در دست دارد از طرف شعله به او هدیه داده شده است. در حالی‌که آهنگ کماکان شنیده می‌شود، دوربین بر روی ساعت زوم می‌کند و صدای شعله شنیده می‌شود:

> *این صدای قلبمه که هر موقع بشنوی یاد من می‌افتی و اونوقت برمی‌گردی پیش من.*

طوفان با عصبانیت، ساعت به‌مثابه ابزار جادوی شعله را به گوشه‌ای پرتاب می‌کند. بااین‌حال نگاهش کماکان درگیر ساعت است و نمی‌تواند از آن چشم بردارد. هنگامی که مرجان از او دلیل این کار را می‌پرسد، پاسخ می‌دهد:

تصاویر ۷ و ۸ – قدرت افسون و جادوی شعله فراسوی مرزهای زمانی و مکانی. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

> *تو به جادو عقیده داری... یعنی ممکنه کسی جادو بشه.*

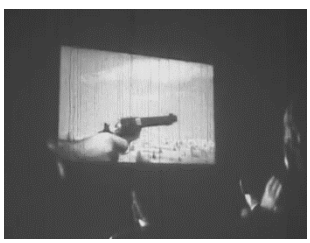
این صحنه قدرت جادوگرانه شعله در افسون و هیپنوتیزم‌کردن مردان را مورد اشاره قرار می‌دهد که پرتو نسبت به آن هشدار داده بود (تصاویر ۷ و ۸).

از سوی دیگر، و با در نظرداشتن طرح داستانی فیلم، نمی‌توان دلالت‌های این صحنه به ظرفیت مسخ‌کننده و تأثیر هیپنوتیزم‌کننده ستاره‌های سینمایی و مدیوم سینما بر ذهن و روان سوژه‌های مدرن را از نظر دور داشت. تأثیری که از مرزهای زمانی و مکانی گذار می‌کند و قلمروها را در می‌نوردد. مجدداً در ادامه فیلم، به هنگامی که طوفان در خانه خود در روستا خوابیده است، در خواب با حالتی هراسناک این عبارات را به زبان می‌آورد:

> *... تو یه جادوگری... یه جادوگر زیبا.*

عباراتی که همسرش آن‌ها را می‌شنود، و او نیز از تأثیر قدرت جادوگرانه شعله بر طوفان آگاه می‌شود. دلالتی به نیروی افسونگر سینما و ستاره‌های سینمایی، که در رؤیاها و فانتزی‌های مخاطبان تأثرات خود را حکاکی می‌کنند، و قدرت و سلطه خود را اعمال می‌کنند. نمایشنامه‌نویس و منتقد ادبی برجسته بریتانیایی، جرج برنارد شاو، در نوشته‌ای به سال ۱۹۱۴، با اشاره به قدرت جادویی سینما در به تسخیر درآوردن ذهن و روان تماشاگران، بحث می‌کند که تماشاگران فیلم در مقابل پرده نقره‌ای به نظر می‌رسد «مسحور چشم افعی شده باشند» (نقل‌شده در نفیسی، ۲۰۱۱، ۱۷۰). این نکته در صحنه نمایش فیلمی با بازی طوفان و شعله در سالن سینما به‌روشنی نمود می‌یابد. تکنولوژی مسحورکننده سینمایی، از میان غبارها افسون خود را بر توده تماشاچیان نیز اعمال می‌کند؛ آن‌ها را به سحر و جادوی خود در می‌آورد و مسخ و از خود بیگانه می‌کند(تصاویر ۹-۱۰).

در فیلم، سینما به‌مثابه یک تکنولوژی افسونگر و شیطانی ارایه می‌شود(هویسن، ۱۹۸۲، ۲۲۶)، که از قدرت سحر و جادو برخوردار است. ازاین‌منظر، ساختار روایی یاداور اسطوره فاوست است که در آن فاوست روح خود را به شیطان می‌فروشد. به نظر می‌رسد در فصل نوشتن قرارداد، در حالی‌که طوفان با امضای قرارداد به ستاره سینما تبدیل می‌شود، از سوی دیگر روح و جسم خود را به شعله (شیطان- سینما) می‌فروشد، و به برده او مبدل می‌گردد. در این صحنه، تصویر به نمایی نزدیک از برگه‌ای برش می‌خورد که شعله در حال نوشتن مبلغ دستمزد طوفان برای بازی در فیلم است. دوربین ناگهان از روی برگه چک حرکت می‌کند، و بر روی پوست مجسمه ماری که در اتاق شعله قرار دارد حرکت می‌کند. حرکت دوربین ادامه می‌یابد و بر روی صورت مار متوقف می‌شود که با چشمان گشاده به طعمه‌اش، طوفان خیره شده است. در این صحنه مجدداً به پیوند میان زن افسونگر و مار تأکید می‌شود، و به شیوه تمثیلی آپاراتوس سینمایی با اسطوره زن به‌عنوان مار پیوند می‌خورد. از سوی دیگر پس از فروختن روح خود به شیطان همچون فاوست، فیلم مسخ‌شدگی طوفان را



تصاویر ۹ و ۱۰ – بازنمایی تماشاگران سینما به‌مثابه مسحورشدگان چشم افعی. مأخذ: (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

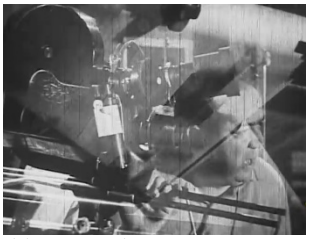
در قالب تبدیل وی به یک «کالا»، به یک «تصویر» برای «مصرف توده» برجسته می‌کند (مالوی، ۲۰۱۱، ۲۵). طوفان توسط ماشین تبلیغات سیستم فیلم‌سازی، به‌تدریج به یک ستاره تبدیل می‌گردد که چرخش دستگاه‌های مکانیکی تصویر او را بر روی پوسترها تولید می‌کنند. طوفان مبدل به بخشی از آپاراتوس صنعت سینما می‌شود که در شخصیت شعله متبلور شده است. پس میان فروکشیده‌شدن طوفان در گرداب جذابیت شعله و مبدل‌شدن وی به یک ستاره و یک کالا در صنعت سینما پیوند مستقیمی ایجاد می‌شود. ماهیت «برساخته» و «کالاواره» ستاره سینما در نماهای این بخش مورد تأکید قرار می‌گیرند(دوان، ۱۹۸۸، ۶۸-۶۹ و ۸۰). در ادامه تصویر دستگاه مکانیکی چاپ بر روی تصاویری از فرایند ساخت فیلم، گروه فیلم‌سازی، و طوفان در حال ایفای نقش برهم‌نمایی می‌شود، و سپس سلسله‌نماهایی از تیترها و تصاویر مربوط به ظهور طوفان به‌مثابه یک ستاره سینما در روزنامه‌های مختلف به نمایش در می‌آیند. این فصل همچنین تعامل دوسویه ماشین فیلم‌سازی و ماشین تبلیغات را در شکل‌دهی به صنعت سینما و سیستم ستاره‌سازی برجسته می‌سازد. در این بخش اساساً ستاره سینمایی به‌مثابه یک برساخته تکنولوژیکی و محصول تعامل این ماشین‌ها معرفی می‌گردد(تصاویر ۱۱-۱۲). از سوی دیگر، این فرایند و پروسه مسخ‌شدن و گره خوردن هویت بازیگر با تصویر ستاره‌ای‌اش یادآور آثاری همچون سانست بلوار (۱۹۵۰) ساخته بیلی وایلر است. انچنان که لوسی فیشر بحث می‌کند در سانست بلوار، نورما، ستاره سابق هالیوود، خود را با تصاویر دوران ستارگی‌اش احاطه کرده است. نورما خود را در یک «قلمروی نوستالژیک بسته» محبوس کرده است(فیشر، ۱۹۹۷، ۱۶۶). در صحنه نمایش فیلمی از خود برای فیلمنامه‌نویس جوان، وی با دیدن تصویر سینمایی‌اش در دوران زیبایی جوانی بر روی پرده از جای بر می‌خیزد. به تعبیر فیشر وی همچون یک خون‌آشام از این تصویر ستارگی‌اش «تغذیه می‌کند» و انرژی می‌گیرد (همان، ۱۶۸).

در انتهای فیلم، این تکنولوژی جادویی و افسونگر که همتایش را در شعله به‌مثابه زن افسونگر می‌یابد باید محو و حذف شود تا نظم از دست رفته اجتماعی احیا گردد (هویسن، ۱۹۸۲، ۲۲۹). نکته‌ای که در صحنه‌ها و دیالوگ‌های انتهای فیلم به‌روشنی مورد اشاره قرار می‌گیرد. در بخش‌های انتهایی فیلم، در صحنه پیش از به قتل‌رسیدن شعله، طوفان خشمگین و بر آشفته به لوکیشن فیلمی که با بازی شعله در حال ساخته‌شدن است می‌رود و با شعله و گروه فیلم‌سازی رودررو می‌شود. ازاین‌منظر، در این صحنه طوفان هنگام مقابله با شعله، بر علیه سازوکار آپاراتوس سینمایی نیز قیام می‌کند، و خراب‌کردن صحنه فیلم‌سازی توسط وی مقدمه‌ای برای نابودی شعله نیز می‌تواند در نظر گرفته شود (تصاویر ۱۳-۱۴). طوفان که در دادگاه با بر عهده‌گرفتن قتل شعله، می‌کوشد مرجان را از این اتهام نجات دهد، دلیل ارتکاب قتل را این‌چنین توضیح می‌دهد:

> *دلیلش روشنه، شعله زن هوسبازی بود... اون با حیله و تزویر جوان‌ها را شکار می‌کرد. جوان‌هایی که آرزو و احساسات پاکی داشتند. ولع شعله برای ارضای غریزه‌های پلیدش اون‌ها را بازیچه‌های خودش قرار می‌داد، بعد مثل کاغذپاره‌ای دورشون می‌انداخت. و باعث نابودی اون‌ها می‌شد.*

این دیالوگ، دیدگاه نهفته در این اثر، در رابطه با ورود تکنولوژی سینما به‌مثابه یکی از مظاهر مدرنیته به جامعه‌ای سنتی را آشکار می‌سازد. نمی‌توان این نکته را از نظر دور داشت که این نگاه انتقادی و توأم با سوءظن نسبت به کارکرد غیراخلاقی سینما از ابتدا وجود داشته و در مقاطع مختلف هشدارهایی نسبت به خطرات و «تأثیرات زیانبار اخلاقی» این مدیوم اعلام می‌شده است (جیلت، ۲۰۱۲، ۱۵). نادر ابراهیمی، داستان‌نویس و سینماگر معاصر ایرانی، در مقاله «عدم مشروعیت سینمای جنایی» از همین منظر بحث می‌کند که «سینمای شریف علیه سینمای بدون شرافت، سینمای مؤمن علیه سینمای بی‌ایمان، سینمای سالم علیه سینمای بیمار، سینمای مستقل علیه سینمای وابسته به استعمار و مافیا، سینمای راستین دینی، علیه سینمای شبه‌دینی ...» (ابراهیمی، ۱۳۷۹، ۴۱) و این‌گونه ابراهیمی به نقش مخرب و غیراخلاقی فیلم‌های خاص اشاره می‌کند و خواستار تحول در سینما می‌شود. در ادامه فیلم *نعره طوفان* و پس از مرگ شعله، با پیشرفت داستان و سروسامان‌گرفتن خانواده، دیگر هیچ اشاره‌ای به فرایند ساخت فیلم و گروه فیلم‌سازی که حضوری همیشگی از ابتدای روایت داشتند، نمی‌شود. با مرگ شعله به‌مثابه ستاره زن سینما و نماد سینمای افسونگر، کارگردان که در نظریات سینمایی مولف اثر سینمایی محسوب می‌شود، از کار بیکار می‌شود و حضوری منفعل پیدا می‌کند. زمانی هم که شخصیت کارگردان در جلسه دادگاه هم نشان داده می‌شود، در خواب است و حتی برای اتکا نیاز به یک زن دیگر دارد که کنار او نشسته است. با وام‌گیری از دوان می‌توان بحث کرد که «وقتی [ستاره] زن می‌میرد، سینما می‌میرد و تاریخ/ داستان به هدف تئولوژیکی خود دست یافته است» (دوان، ۱۹۸۸، ۸۱).

در فیلم تنها شخصیت شعله نیست که از توان و ظرفیت شعبده و جادوگری برخوردار است. در فصل‌های ابتدایی فیلم در نمایی که از لحاظ تکنیکی نسبت به کلیت فیلم کاملاً متمایز است، در تصویری که یادآور آثار ملیس به‌عنوان نخستین شعبده‌باز سینماست، چهره بزرگ‌نمایی‌شده پرتو را می‌بینیم که همچون یک جادوگر از میان پرده‌ای خطاب به طوفان نسبت به خطرات شعله هشدار می‌دهد. ازاین‌رو پرتو نیز خود را به‌عنوان یک جادوگر معرفی می‌کند. این نما به این نکته دلالت دارد که از منظر قدرت جادو و شعبده‌بازی و توانایی طراحی میزانسن، پرتو نیز همچون رقیبی برای



تصاویر ۱۱ و ۱۲ – فرایند کالاشدگی طوفان در صنعت سینما. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

تصاویر ۱۳ و ۱۴ – مواجهه طوفان با شعله به‌مثابه قیام وی بر علیه آپاراتوس سینمایی. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

شعله عمل می‌کند. اندکی بعد از همین صحنه است که نشانه‌ها دلالت به خودکشی پرتو می‌کنند و همگان گمان می‌کنند وی به علت شکست عشقی و از دست‌دادن شعله، خود را کشته است. اما آن‌چنان که در انتهای فیلم مشخص می‌شود این صحنه خودکشی، یکی از میزانسن‌های طراحی شده از سوی وی برای فریب دیگران بوده است. در اعتراف نهایی فیلم در دادگاه، پرتو نکته مهمی را اشکار می‌سازد و بیان می‌کند که پس از اینکه برای دیگران این تصور را ایجاد کرد که خودکشی کرده است، همچون یک سایه همیشه شعله را زیر نظر داشته و او را تعقیب می‌کرده است. نگاه غایب نظارت‌گر پرتو در تمام طول فیلم همواره حضوری نامرئی داشته است. ازاین‌منظر، جلوه‌گری چشمان هشداردهنده وی از پشت پرده همچون یک شعبده‌باز، دلالتی بر نگاه ناظر او بر رویدادها و اتفاقات رخ داده از پشت پرده نیز دارد. او در تمام لحظه‌های فیلم همچون رقیبی برای شعله به‌مثابه زن

تصاویر ۱۵ و ۱۶ -پرتو به‌مثابه همتای مردی برای شعله به‌مثابه جادوگر. مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

افسونگر-تکنولوژی سینما بوده است. به نظر می‌رسد شخصیت پرتو و تصویر ملیس‌وار را می‌باید بازتابی از استراتژی جامعه‌ای در نظر گرفت که نمی‌تواند به افسونگری تکنولوژی زنانه سینما اعتماد داشته باشد (تصاویر ۱۵-۱۶).

نتیجه

آن‌چنان که بحث شد در فیلم *نعره طوفان*، شعله به‌عنوان زن افسونگر، همچنین تجسد تکنولوژی سینماست. در فیلم هراس‌های جامعه سنتی از خطرات و کارکردهای غیراخلاقی تکنولوژی سینما، با هراس مردانه از تهدیدهای زن افسونگر در پیوند قرار می‌گیرد. شعله (به مثابه تجسد تکنولوژی سینما) با ورود خود به روستا، به‌مثابه استعاره‌ای از جامعه‌ای سنتی، موجب فروپاشی و از بین‌رفتن نظم و سامان اجتماعی می‌شود. ازاین‌منظر می‌توان این فیلم را اثر سینمایی متناقض‌نمایی در نظر گرفت که تهدیدات و کارکرد غیراخلاقی مدیوم سینما را از طریق خود سینما به مخاطبان هشدار می‌دهد. در طول فیلم اشارات متعددی به نسبت میان شعله و مار می‌شود. با در نظرداشتن نسبت میان زن و شیطان در اندیشه‌های مذهبی، تکنولوژی سینما در این فیلم به‌مثابه زن افسونگر ابلیس‌گونه‌ای بازنمایی می‌شود که با جادو و افسون خود، شخصیت طوفان را به‌سوی زوال و اضمحلال فرو می‌کشاند و بنیان خانواده را در مسیر نابودی قرار می‌دهد. این اضمحلال را به ابعاد وسیع‌تر اجتماعی می‌توان قابل تعمیم دانست. در انتها فیلم این ایده را مطرح می‌سازد که این تکنولوژی جادویی و افسونگر، باید به‌دست خود عناصر و کنشگران سینمایی که سال‌ها در آن کار کرده‌اند، مهار و نابود شود تا نظم از دست رفته اجتماعی احیا گردد و نهاد خانواده بتواند به رسم سنت گذشته خود محکم شود. ازاین‌رو نماد بازگشت به آب حیات در انتهای فیلم، رویایی مثبت‌اندیش از احیای ارزش‌های زندگی است و دادگاه پیش از آن، هشداری برای علاقه‌مندان به این تکنولوژی فریبنده که دست‌اندرکاران مدیوم سینما را به‌مثابه همکاری حوا و مار ابلیس‌مانند می‌کند، مگر آن که همه به طریقی برای مقابله با وسوسه آن کمک، و پیشکسوتان در راس همه به نابودی افسونگر همت کنند.

فهرست منابع

ابراهیمی، نادر (۱۳۷۹)، عدم مشروعیت سینمای جنایی، *سینما از نگاه اندیشه*، تهران: انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

حسینی، حسن (۱۳۹۹)، *راهنمای فیلم سینمای ایران: جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱)*، تهران: نشر روزنه کار.

فروید، زیگموند (۱۹۱۴)، *موسای میکل‌آنژ و هفت گفتار دیگر درروانکاوی*، ترجمه محمود بهفروزی (۱۳۹۱)، تهران: انتشارات جامی.

قهرمانی، محمد باقر، الستی، احمد، و اناری، امین (۱۴۰۱)، بی‌پایانی، پایانبندی نوین در سینمای پسامدرن با نگاهی به جاده مالهالند. *نشریه نامه هنرهای نمایشی و موسیقی*. ۱۳(۲۹)، ۸۷-۱۰۹. 10.30480/DAM.2022.4440.1751

نفیسی، حمید (۲۰۱۱)، *تاریخ اجتماعی سینمای ایران، جلد اول، دوره تولید کارگاهی (۱۳۲۰-۱۲۷۶)*. ترجمه محمد شهبا (۱۳۹۴). تهران: انتشارات مینوی خرد.

Boyer, M. C. (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.

Bruno, G. (2002). *Atlas of Emotion*: *Journeys in Art*, *Architecture*, *and Film*. Verso, London & New York.

Butler, K. J. (2002). Irma Vep, Vamp in the City: Mapping the Criminal Feminine in Early French Serials. in *A Feminist Reader in Early Cinema*. Bean, J. M. & Negra, D. (eds.). Durham & London: Duke University Press, 195-220. https://doi.org/10.1215/9780822383840-008

Doane, M. A. (1988). The Abstraction of a Lady: "La Signora di tutti". *Cinema Journal*, 28(1), 65-84. https://doi.org/10.2307/1225017

Doane, M. A. (2013). *Femmes Fatales*: *Feminism*, *Film Theory*, *Psychoanalysis*. London & New York: Routledge.

Dölling, I. (2003). The New Woman of the Weimar Republic: Visualization and Standardization of Modernization Processes. *Mirror or Mask? Self-Representation in the Modern Age*. Blostein, D. & Kleber, P.(eds.). Berlin: Vistas Verlag. http://dx.doi.org/10.25595/175

Fischer, L. (1979). The Lady Vanishes: Women, Magic and the Movies. *Film Quarterly*, 33(1), 30-40. https://doi.org/10.2307/1212062

Fischer, L. (1997). Sunset Boulevard: Fading Stars. in *The Other Within Us*. London: Routledge.

Fischer, L. (1998). *Sunrise*: *A Song of Two Humans*. London: BFI Film Classics.

Freud, S. (1914). Michelangelo's Moses and seven other discourses in psychoanalysis. Translated by Mahmoud Behfrozi. Teh-

Michelson, A. (1984). On the Eve of the Future: The Reasonable Facsimile and the Philosophical Toy. *October*, 29, 3-20. https://doi.org/10.2307/778304

Mulvey, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan.

Mulvey, L. (1992). *Pandora*: Topographies of the Mask and Curiosity in Sexuality & Space. Colomina, B. (ed.). New Jersey: Princeton Architectural Press.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Indiana: Indiana University Press.

Mulvey, L. (2011). Phantom of the Circus. *Film Quarterly*, 65(2), 25-27. *https://doi.org*/10.1525/*FQ*.2011.65.2.25

Ndalianis, A. (2000). Special Effects, Morphing Magic, and the 90s Cinema of Attractions. *Meta Morphing*: *Visual transformation and the culture of quick-change*. Sobchack, V. (ed.), Minneapolis: University of Minnesota Press, 251-271.

Petersen, V. R. (2001). *Women and Modernity in Weimar Germany*: *Reality and Its Representation in Popular Fiction*. New York & Oxford: Berghahn Books.

ran: Jami Publications. (*in Persian*)

Giallongo, A. (2017). *The Historical Enigma of the Snake Woman from Antiquity to the* 21*st Century*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Gillett, P. (2012). *Film and Morality*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing

Hales, B. (2007). Projecting Trauma: The Femme Fatale in Weimar and Hollywood Film Noir. *Women in German Yearbook*, 23(1), 224-243. 10.1353/wgy.2008.0002

Huyssen, A. (1982). The Vamp and the Machine: Technology and Sexuality in Fritz Lang's Metropolis. *New German Critique*, 24/25, 221-237. https://doi.org/10.2307/488052

Jennings, M. W. (2009). The Mausoleum of Youth: Between Experience and Nihilism in Benjamin's Berlin Childhood. *Paragraph*, 32(3), 313-330. 10.3366/E0264833409000662

Marder, E. (2014). Pandora's Fireworks; or, Questions Concerning Femininity, Technology, and the Limits of the Human. *Philosophy and Rhetoric*, 47(4), 386-399. https://doi.org/10.5325/philrhet.47.4.0386