Sociology of Culture and Art Volume 6. Issue 3. Autumn 2024. P, 93 - 104

Research Paper

Process of cinema star formation in a film by Abbas Shabaviz (1969), as a critical metaphor of enforced and superficial modernization project of the Pahlavi

Alireza Sayyad[1], Javad Nematollahi[2]*

1. Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, University of Art, Tehran, Iran.
2. Ph.D. candidate, Art Studies, Department of art and architecture, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

https://doi.org/10.22034/scart.2024.139658.1357

Received: September 1, 2023
Accepted: January 9, 2024
Available online: September 22, 2024

Keywords: cinema Star, enforced modernization, masses, reereaction industry

Abstract

In *The Streetwalker* (1969) by Abbas Shabaviz, Shahin, a commanding figure who holds authority over a chain of cabarets, becomes enamored with a gypsy singer named Atash. Shahin endeavors to elevate Atash into the central attraction of his chain of cabarets. Through Shahin's instrumental patronage and power, Atash attains the status of a celebrated star. During the process, she becomes romantically involved with Afshin, her music instructor, thereby arousing discord with Shahin. Subsequent to this juncture, Shahin channels his influence in an opposite trajectory—toward impeding the duo's artistic trajectory. This research, drawing inspiration from the works of Laura Mulvey and Mary Ann Doane regarding the construction of the female star as a commodity, endeavors to analyze the dynamics of the star formation and her objectification as a commodified entity within *The Streetwalker*. Throughout the narrative, Shahin, orchestrates Atash's construction as a popular star, and following the dissolution of their relationship, Shahin employs his powers of surveillance and manipulation to dismantle Atash's image as a star, just like a product that no longer serves its purpose. The article proceeds to underscore that this depiction, can be interpreted as a critique of the Pahlavi regime's enforced modernization agenda, its seductive allure for the masses, and the shallowness underlying the changes it advocates. In conclusion, the analysis posits that *The Streetwalker* efficaciously presents the process of star formation within the realm of show business of its era, simultaneously offering a critique of the Pahlavi modernization initiative.

Alireza S., Nematollahi, J. (2024). Process of cinema star formation in a film by Abbas Shabaviz (1969), as a critical metaphor of enforced and superficial modernization project of the Pahlavi. *Sociology of Culture and Art*, 6 (3), 93-104.

Corresponding author: Javad Nematollahi
Address: Tarbiat Modares University, Nasr bridge, Jalal Al-e Ahmad highway, Tehran, Iran.
Tell: +989145044626
Email: nematollahij95@gmail.com

Extended Abstract

1- Introduction

Within Abbas Shabaviz's *the Streetwalker* (1969), a discerning exploration unfolds, featuring Shahin, a prominent owner of cabaret establishments who commands a chain of such venues within the urban landscape. Film's narrative arc centers around his enthrallment with the prodigious vocal abilities exhibited by a gypsy ingenue named Atash. As the plot unfolds, Shahin endeavors to elevate Atash to the zenith of his cabaret constellation. Subsequently, Atash ascends to stardom under Shahin's vigilant stewardship and patronage, an ascent that is, however, marked by an amorous entanglement with Afshin, her music instructor, much to Shahin's vehement opposition. Utilizing his formidable power and influence, this time Shahin employs stratagems to obstruct the artistic continuance of this romantic liaison and, consequently, to ostracize the duo from the entertainment milieu. Through the course of the current study, we will argue that Shabaviz's portrayal of the star formation process, acts as a critique of the show business of the film's era. Furthermore, we'll attempt to demonstrate how this portrayal, can be read as a critical metaphor for Pahlavis' modernization project, namely its focus on superficial and alluring changes, its enforced nature, and moral and social damages it brings about. With this reading, *The Streetwalker* aligns well with the critical attitude of the more "serious" *New wave* films towards Pahlavi modernization, and the study show the often-overlooked sociological potentials of popular films such as *The Streetwalker*.

2- Methods

The present inquiry, undertaken through a descriptive-analytical approach grounded in library resources and inspired with the insights proffered by seminal theorists such as Laura Mulvey and Mary Ann Doane, studies the portrayal of the metamorphosis of Atash into a celebrated star within the entertainment industry, under Shahin's influence and power. We first provide a theoratical background by reviewing Mulvey and Doane's ideas about the constructed essence of the female star persona, as a consumable commodity under the desire of her powerful producers, the ones who've shaped her star status, and under the gaze of the audience. Then we delve into our case-study, applying Mulvey and Doane's ideas to it. At the end, we argue how this finely constructed portrayal of star formation, can be seen as a metaphor of Pahlavi era's enfoced, superficial and allegedly, morally dangerous modernization project.

3- Findings

The article shows that, implicitly coursing through the film's narrative is the clandestine and inconspicuous exercise of Shahin's authority behind the scenes, encompassing the realms of discovery, cultivation, presentation, and promotion. It is this covert influence that ultimately begets Atash as a star, a commodity poised for mass dissemination. The current study furnishes an analytical examination of the modus operandi through which Shahin's power contributes to the construction of Atash as a star and, concomitantly, how this constructed image, assumes the characteristics of a commodified entity. Shahin perpetuates and exalts this persona so long as it serves his interests, yet unhesitatingly discards it when utility wanes. Over the course of the film's progression, Shahin's concealed and inconspicuous orchestration, spanning the domains of talent discovery, meticulous preparation leveraging his available resources, and culminating in the unveiling, promotion, and eventual relinquishment of Atash, underscores his propensity to wield dominion and control, not solely over her artistic rendition but also her personal life. In instances where Atash resists compliance and defies his directives, Shahin deploys his authority, and surveillance-oriented power to effectuate her erasure and exclusion. From this perspective, Shahin's character can be construed as a personification of the show business, especially film industry of the era. This industry not only molds its coveted stars, but also wields the capacity to dismantle their stardom and precipitate their descent into obscurity. The latter portion of the film accentuates this alternative and more somber facet of the show business, portraying the marginalized and faded stars within the industry—a facet that acquires tangible manifestation in the real-life trajectories of the film's two principal protagonists. This portrayal serves as a critique of the status and treatment of popular figures, particularly female stars, within the contemporary Iranian show business landscape. Subsequently, the study advances the proposition that this depiction may also be construed as a commentary on the Pahlavi modernization initiative, a recurring motif in films of the era. The study proceeds to elucidate how Atash's initiation into the world of show business can be analogized to the mass migration of Iran's rural populace into modern metropolises such as Tehran, lured by the allure and attractions proffered to her. The newly minted urban dweller, upon entering the publicized realm, grapples with the limitations and predicaments that await her, mirroring Atash's abandonment of her prior, traditional life to embrace the modernized life of a

Alireza S., Nematollahi, J. (2024). Process of cinema star formation in a film by Abbas Shabaviz (1969), as a critical metaphor of enforced and superficial modernization project of the Pahlavi. *Sociology of Culture and Art*, 6 (3), 93-104.

star, thereby entering a realm fraught with complexities and contradictions. Through a similar lens, we posit that Shahin and his dominion can serve as a metaphor for the autocratic modernization imposed by the state, one that imposes its preferred image and transformations upon its subjects. Additionally, the changes championed by Shahin are found to be superficial, mirroring the prevailing critique of Pahlavi modernization, which was often accused of prioritizing surface-level alterations and the "image" of modern Iran, while neglecting or inadequately addressing fundamental and underlying issues.

4- Discussion & Conclusion

This research culminates in the assertion that Shabaviz's cinematic work, through the adept utilization of cinematic techniques and strategies, effectively critiques the mechanics of the star-making apparatus within the cinema industry and its attendant treatment of its stars. Furthermore, akin to the more esteemed and critically recognized films of the *Iranian New Wave*, this *FilmFarsi* production aligns, at least thematically, with the prevailing concerns and critical attitudes of its era, particularly in its scrutiny of the Pahlavi modernization project. In conclusion, this research endeavors to underscore the imperative of scholarly examinations of ostensibly overlooked Iranian films belonging to popular genres. Such investigations, grounded in the insights of contemporary theorists, hold the potential to unveil the genuine sociological and cultural significance embedded within these works.

5- Funding

There is no funding support.

6- Authors' Contributions

Javad Nematollahi, the corresponding author of this article, is Ph.D. candidate of art studies at Tarbiat Modares University.

7- Conflict of Interests

Authors declared no conflict of interest.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر
دوره ششم، شماره سوم، پاییز ۱۴۰۳، ص، ۹۳-۱۰۴

مقاله پژوهشی

تحلیل نظام ستاره‌سازی سینما به‌مثابهٔ دستاویزی برای نقد مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی (مورد مطالعه: فیلمی از عباس شباویز)

علیرضا صیاد[۱]، جواد نعمت‌اللهی[۲*]

۱. دانشیار، گروه سینما، دانشکدهٔ سینما و تئاتر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

۲. دانشجوی دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2024.139658.1357

تاریخ دریافت: ۱۰ شهریور ۱۴۰۲
تاریخ پذیرش: ۱۹ دی ۱۴۰۲
انتشار آنلاین: ۱ مهر ۱۴۰۳

چکیده

در ساختهٔ (۱۳۴۸) عباس شباویز، کاباره‌دار صاحب‌نفوذی به نام شاهین، مجذوب استعداد خوانندگی دختری کولی به نام آتش می‌شود، و می‌کوشد وی را به ستارهٔ کاباره‌های خود تبدیل کند. بعد از آنکه تحت نظارت و حمایت شاهین، آتش به ستارهٔ شناخته‌شده‌ای بدل می‌شود، علیرغم مخالفت شاهین، دلباختهٔ استاد موسیقی خود می‌شود. شاهین این بار از قدرت خود بهره می‌گیرد تا از ادامه فعالیت این زوج جلوگیری، و آن‌ها را از صنعت سرگرمی طرد کند. پژوهش توصیفی-تحلیلی حاضر، با رجوع به آرای نظریه‌پردازانی همچون لورا مالوی و ماری ان دوان در رابطه با مفهوم ستارهٔ زن، می‌کوشد نحوه بازنمایی فرایند برساخته‌شدن آتش به‌عنوان یک کالای محبوب در صنعت سرگرمی تحت نظارت شاهین را مورد مطالعه قرار دهد. سپس پژوهش، امکان اینکه بازنمایی شباویز از این سازوکار، استعاره‌ای انتقادی از مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی، و استراتژی رژیم در جذب توده‌ها با وعده‌های جذاب مدرنیته و اعمال تغییرات بر او باشد را، در نظر می‌گیرد. ذیل این فرض، تغییر شکل و رفتار آتش تحت نظارت شاهین، به‌عنوان نمادی از تغییرات غیراخلاقی، نمایشی و «معطوف به ظواهرِ» مدرنیزاسیون پهلوی، بررسی می‌شود. پژوهش نتیجه می‌گیرد که فیلم شباویز، با بهره‌گیری از تمهیدات سینمایی متناسب، در بازنمایی سازوکار نظام ستاره‌سازی موفق بوده است، و فیلم، این سازوکار را استعاره‌ای از مدرنیزاسیون آمرانه در نظر می‌گیرد و معطوف‌بودن پروژهٔ مدرنیزاسیون به ظواهر جامعه را نقد می‌کند. از سوی دیگر پژوهش، ضرورت پژوهش‌هایی مبتنی بر بازخوانی آثار سینمای ایران، مخصوصاً آثار مهجور فیلم‌فارسی، با بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان معاصر را خاطرنشان می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: ستارهٔ سینما، مدرنیزاسیون آمرانه، توده‌ها، صنعت سرگرمی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

استناد: صیاد، علیرضا؛ نعمت‌اللهی، جواد (۱۴۰۳). تحلیل نظام ستاره‌سازی سینما به‌مثابهٔ دستاویزی برای نقد مدرنیزاسیون آمرانه پهلوی (مورد مطالعه: فیلمی از عباس شباویز). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۶ (۳)، ۹۳-۱۰۴.

* نویسنده مسئول: جواد نعمت‌اللهی
نشانی: تهران، جلال آل احمد، جنب پل نصر، دانشگاه تربیت مدرس، صندوق پستی: ۱۱۱-۱۴۱۱۵
تلفن: ۹۸۹۱۴۵۰۴۴۶۲۶+
پست الکترونیکی: nematollahij95@gmail.com

۱- مقدمه و بیان مسئله

به واسطهٔ تولید آثار پیشتازی همچون *گاو* (داریوش مهرجویی) و *قیصر* (مسعود کیمیایی)، سال ۱۳۴۸ در تاریخ سینمای ایران از «ارزشی تاریخی» برخوردار است (مهرابی، ۱۳۷۱: ۱۲۶). از *گاو* به عنوان «نقطه چرخشی در تاریخ سینمای ایران»، و از قیصر به عنوان «یکی از جنجال برانگیزترین فیلم‌های تاریخ سینمای ایران» یاد می‌شود (مهرابی، ۱۳۷۳: ۱۲۶). از نظر اقتصادی نیز در این سال سینمای ایران دوره شکوفایی را تجربه کرد، و اکثر فیلم‌های به نمایش در آمده، در گیشه فروش نسبتا خوبی داشتند. یکی از این فیلم‌ها که جزو پرفروش‌ترین فیلم‌های سال ۱۳۴۸ و از مطرح‌ترین نمونه‌های جریان سینمایی موسوم به *فیلمفارسی* است، فیلم *روسپی* به کارگردانی عباس شباویز و تهیه‌کنندگی استودیو میثاقیه است (امید، ۱۳۷۴: ۵۲۳). این فیلم، صنعت سینما و نظام ستاره‌سازی سینما را موضوع داستان خود قرار می‌دهد. در فیلم، کاباره‌دار صاحب نفوذی به نام شاهین (رضا بیک ایمانوردی)، صاحب سلسله کاباره‌هایی در سطح شهر است. وی هنرمندان مستعد گمنام را انتخاب، و به ستاره‌های کاباره‌های خود تبدیل می‌کند. شاهین مجذوب استعداد خوانندگی دختری کولی به نام آتش (آذر شیوا) می‌شود، و می‌کوشد با بهره‌گیری از مربیان و اساتیدی که در استخدام خود دارد، وی را به ستاره‌ای برجسته مبدل سازد. بعد از آنکه تحت نظارت شاهین، آتش به ستارهٔ شناخته‌شده‌ای مبدل می‌شود، علیرغم مخالفت شاهین، دلباختهٔ استاد موسیقی خود، افشین (جواد قائم‌مقامی) می‌شود. شاهین که خود نیز دلباختهٔ آتش است، این بار از قدرت، نفوذ و امکانات دستگاه خود بهره می‌گیرد، تا از ادامهٔ فعالیت هنری این زوج جلوگیری نماید، و آنها را از صنعت سرگرمی طرد کند. در انتهای فیلم شخصی که خود را رقیب شاهین معرفی می‌کند، از آنها می‌خواهد که در کاباره‌اش برنامه اجرا کنند. در این پایان خوش به سبک رایج *فیلمفارسی*، مشخص می‌شود که این فرد از عوامل شاهین بوده، و این برنامه، میزانسن طراحی شده از سوی شاهینِ نادم از اقدامات سرکوب‌گرانهٔ خود، به منظور به هم رساندن دو دلداده بوده است. در فیلم، شاهین، به عنوان یکی از مردان قدرتمند صنعت سرگرمی، ستاره‌های کاباره‌های خود را به‌مثابهٔ کالاهایی «قابل مبادله در بازار سرگرمی» در نظر می‌گیرد (قلی‌پور، ۱۳۹۹: ۳۳۸)؛ کالاهایی که سرنوشت‌شان، مبتنی بر میل و سود صاحبشان است. ایستادگی آتش در برابر تهدیدهای شاهین و بی‌اعتنایی‌اش نسبت به شهرت و ثروت به دست آمده بواسطه کار در صنعت سرگرمی، نمایانگر قیام او علیه این صنعت و سازوکار کالاسازی از ستاره است. از این منظر، قلی‌پور در تحلیل درخشان خود، ساختهٔ شباویز را فیلمی دربارهٔ «طغیان فردیت انسان در سازوکار صنعت سرگرمی و واکنشی به از خودبیگانگی ستاره‌ها» در نظرمی‌گیرد (همان: ۳۳۸). هدف پژوهش حاضر، مطالعهٔ بازنمایی فرایند تبدیل آتش به خواننده‌ای مطرح در صنعت سرگرمی تحت نظارت شاهین، همچون استعاره‌ای انتقادی از برساخته شدن ستاره زن در صنعت فیلمسازی است. در ادامه، این بازنمایی، در متن مضامین غالب سینمای آن دوره، در نقد مدرنیزاسیون پهلوی قرار می‌گیرد. جنبه‌هایی از مدرنیزاسیون پهلوی که به‌واسطهٔ بازنمایی فیلم از سازوکار نظام ستاره‌سازی در ایران پهلوی آماج نقد قرار می‌گیرد، آمرانه، نمایشی و تبلیغاتی بودن مدرنیزاسیون پهلوی، و فریبندگی وعده‌های آن است. بدین‌ترتیب، فیلم هم ابعاد استبدادی و زورگویانهٔ این پروژه، و هم جنبه‌های اخلاقی و صرفاً ظاهری آن را نقد می‌کند؛ لذا، فیلم شباویز، اگر هم نه به لحاظ تکنیک‌های روایی و ویژگی‌های فرمی، به لحاظ مضمونی و دغدغه، با فیلم‌های *موج نوی سینمای ایران* هم‌راستا می‌شود. پژوهش معتقد است که فیلم شباویز، با بهره‌گیری از استراتژی‌ها و تمهیدات سینمایی متناسب، در بازنمایی سازوکار نظام ستاره‌سازی صنعت سرگرمی ایران پهلوی، و ایجاد دلالت‌های اجتماعی و سیاسی به‌واسطهٔ چنین بازنمایی‌ای، موفق بوده است. بدین‌ترتیب، پژوهش نشان می‌دهد که حتی آثاری چون ساختهٔ شباویز، متعلق به گونهٔ فیلمفارسی که عموماً به‌عنوان آثار «مبتذل»، در چرخهٔ نقد و بررسی نادیده گرفته می‌شوند نیز، همچون آثار سینمایی به‌اصطلاح «فاخر»، می‌توانند «وسیلهٔ انتقال و تثبیت و گاهی بازتولید» فرهنگ زمانهٔ خود باشند (حسین‌زاده، فیاض و نادری، ۱۴۰۲: ۲). لذا پژوهش، ضرورت و پتانسیل‌های پژوهش‌های بیشتر مبتنی بر بازخوانی چنین آثاری با بهره‌گیری از آرای نظریه‌پردازان معاصر را، خاطر نشان می‌سازد.

۲- پیشینهٔ پژوهش و ملاحظات نظری

مطالعه نظام ستاره‌سازی، بررسی «مکانیزم‌های استانداردی است که صنعت فیلم از آن‌ها به منظور شکل‌دهی و سپس ارتقای تصویرهای هنرپیشه‌های پیشروی خود بهره می‌گیرد» (مکدانلد، ۲۰۰۱: ۱) . از این مدخل، ستاره صرفا به یک «فرد واقعی» اشاره ندارد، بلکه این مفهوم به یک هویت برساخته دلالت دارد که از «کارکرد ایدئولوژیکی یا توتم‌گونه» برخوردار است (هالینگر،

۲۰۰۶: ۲۷). هواداران ستاره محبوب‌شان را به‌مثابهٔ الهه‌ای قابل ستایش در نظر می‌گیرند؛ موجودی ماورای محدویت‌ها و ضعف‌های انسان‌های عادی که از موهبت‌های خارق‌العاده‌ای برخوردار است (شایل، ۲۰۰۶: ۴۹). از همان دهه‌های آغازین صنعت سینما، پوسترهای بزرگ چاپ شده از تصاویر دلفریب و افسونگر ستاره‌ها در سردر سالن‌های سینما نقش مهمی در جذب و کشاندن توده تماشاگران برای تماشای فیلم‌ها داشتند (مالوی، ۱۹۹۶: ۴۱). همین قدرت ستاره‌ها برای جذب مخاطبین، برای شرکت‌های فیلمسازی به‌مثابه مهم‌ترین مولفه‌ای عمل می‌کرد که فروش فیلم و بازگشت سرمایه را تضمین می‌کرد. در حالیکه در سال‌های اولیه ظهور سینما و تا پیش از ۱۹۰۹، به واسطهٔ ترس از اینکه بازیگران برای نقش‌های بعدی دستمزد بالاتری را مطالبه کنند، شرکت‌های فیلمسازی اجازه نمی‌دادند که اسامی بازیگران در تبلیغات فیلم‌ها ذکر شود، به تدریج از ۱۹۱۲ به بعد ستاره‌ها جایگاه تثبیت شده‌ای در صنعت سینما پیدا کردند (دکوردوا، ۲۰۰۷: ۱۳۲). با اینحال، نظام ستاره‌سازی با ظهور سیستم استودیویی در هالیوود دههٔ بیست در ارتباط مستقیم قرار می‌گیرد (کوهن و وستول، ۲۰۱۲: ۴۰۰). در عصر سیستم استودیویی که از دههٔ بیست تا دهه پنجاه میلادی در هالیوود مسلط بود، استودیوها ستاره‌های خود را به مثابهٔ کالاهای ارزشمند و گرانبهایی در نظر می‌گرفتند (گیمسون، ۲۰۰۷، ۱۴۴). همانطور که سایر شرکت‌ها و کمپانی‌های صنعتی با تبلیغات می‌کوشیدند کارایی، مطلوبیت و جذابیت کالایشان را نزد مخاطبان تبلیغ کنند، استودیوهای سینمایی بر روی تصویر ستاره‌هایشان تبلیغ می‌کردند. در این فرایند اگر چه ستاره‌های مرد نیز اهمیت داشتند، با این حال از همان ایام تثبیت سیستم استودیویی ستاره‌های زن جایگاه متمایز و شاخص‌تری داشتند (مالوی، ۱۹۹۶: ۴۰-۴۱). جذابیت ستاره‌های زن عاملی کلیدی در رقابت بین استودیوها در صنعت سینما بود، و استودیوها با بهره‌گیری از قدرت افسونگرانهٔ ستاره‌های زن خود می‌کوشیدند بر رقبای خود برتری پیدا کنند (همان: ۴۰).

برخی نظریه‌پردازان مطالعات سینمایی همچون مالوی و ان دوان، در مباحث خود پیرامون نظام ستاره‌سازی، آثار ماکس افولس[1]، خصوصاً فیلم‌های *خانم همه*[2] (۱۹۳۴) و *لولا مونتز*[3] (۱۹۵۵) را به‌مثابه نمونه‌های درخشانی در بازنمایی مشخصه‌های ستاره زن در صنعت سینما در نظر می‌گیرند (مالوی، ۲۰۱۴؛ دوان، ۱۹۸۸). بزعم مالوی، افولس در این آثار، «کالاسازی سلبریتی» را به مضمون مرکزی اثر خود مبدل می‌سازد، و برساخته شدن «ستارهٔ زن به‌مثابهٔ کالا برای مصرف توده»را بازنمایی می‌کند(مالوی، ۲۰۱۱: ۲۵). افولس در مضمون فیلم *خانم همه*، مستقیماً به سیستم تولید ستاره سینمایی می‌پردازد، و در طول فیلم بر روی کوچکترین جزییات فرایند برساخته شدن ستاره سینما تامل می‌کند(همان: ۲۶). روایت فیلم، پیرامون فیلمی در دست ساخت با عنوان *خانم همه* با بازی گبی دوریوت[4] می‌چرخد. گبی، که نام اصلی وی گابریلا مورگ[5] است، دختر جوانی است که به شکل یک ستاره برساخته شده، برسازی‌ای که چنان عمیق است که هویت وی (و نامش) را هم دربرمی‌گیرد، و توسط ماشین تبلیغات در بازار به‌مثابهٔ یک کالای ارزشمند ارائه می‌شود؛ وی به «اثر نمونه هنری در عصر بازتولید مکانیکی تبدیل می‌شود»(دوان، ۱۹۸۸: ۶۸). دوان معتقد است که فیلم افولس پیرامون یک «غیاب» و خلا شکل می‌گیرد، چراکه ما هیچ صحنه‌ای از این فیلم را که در دست ساخت است، نمی‌بینیم. بزعم دوان، این غیاب، دور از دسترس بودن گبی به‌مثابهٔ ستاره را موکد می‌سازد (همان: ۶۶). اثر افولس «بر سلطه نیروهای غیرشخصی بر داستان زندگی فرد تاکید می‌کند. گبی صرفا بخشی از یک آپارتوس صنعتی غول‌آسا» است (مالوی، ۲۰۱۱: ۲۶). وی در طول فیلم عاری از هرگونه «عاملیت»، «نیت یا انگیزه» است، «او ابژه محض امیال مردان، سوژه هیچ است»(دوان، ۱۹۸۸: ۶۸). دوان، «خشک» و «چوبی» بودن بازی ایزا میراندا، بازیگر نقش گبی را عامل مهمی می‌داند که فقدان انگیزه شخصیتش را برجسته می‌سازد (همان: ۶۹). در *خانم همه*، ستاره زن به‌مثابهٔ «یک برساخته» تکنولوژیکی بازنمایی می‌شود، و از همان شروع فیلم «مکانیزاسیون صدا و تصویر» وی مورد اشاره قرار می‌گیرد (همان: ۶۸). نخستین نمای فیلم، کلوزاپی از دستگاه گرامافونی است که آهنگ مشهور گبی را پخش می‌کند. از این رو نخستین اشاره و دلالت به حضور گبی در دنیای داستانی فیلم، در فرم یک صدای ضبط شده است که از دستگاه گرامافون پخش می‌شود. در حالیکه در کنار دستگاه گرامافون، کارگزار گبی در حال مذاکره با رئیس استودیو است، تصویر به ماشین چاپ برش می‌خورد که پوسترهای گپی را فریم به فریم منتشر می‌کند(مالوی، ۲۰۱۱: ۲۶). از این رو نخستین تصویر به نمایش در آمده از گبی نیز تصویر تولید شده توسط

[1] Max Ophuls
[2] *Everybody's woman*
[3] *Lola Montes*
[4] Gaby Doriot
[5] Gabriella Murge

ماشین چاپ است(دوان، ۱۹۸۸: ۶۸). از ترکیب صدای پخش شده از دستگاه گرامافون و تصویر مکانیکی منتشر شده توسط ماشین چاپ، گبی، ستاره زن سینما، ظهور می‌کند. او برساخته شده و «محصول آپاراتوس است» (همان: ۶۸). در میانه فیلم، لئوناردو، دلباختهٔ گبی، در سالن سینمایی که فیلمی از گبی را نمایش می‌دهد، با تصاویر و پوسترهای او رو به رو می‌شود. لئوناردو درحالیکه توسط این تصاویر «مسخ» است، در حالتی از مدهوشی، بی‌اختیار وارد خیابان می‌شود، و با اتوموبیلی تصادف می‌کند. حادثه‌ای که به مرگش می‌انجامد. از این رو می‌توان بحث کرد که تصویر گبی خود از «قدرتی مهلک و نابود کننده» برخوردار است(همان: ۷۰). فیلم با مرگ گبی، ستاره صنعت سرگرمی، پایان می‌پذیرد. آخرین تصویر فیلم مجدداً ماشین مکانیکی چاپ پوستر گبی است، که به تدریج خاموش می‌شود، و تولید پوسترهای گبی متوقف می‌شود. مرگ گبی از طریق پوستر معوج شده‌ای که بواسطه خاموش شدن ماشین چاپ در میان دستگاه گیر می‌کند، بازنمایی می‌شود(همان: ۶۸ و ۸۱). به تعبیر مالوی، ماشین مکانیکی چاپ، استعاره‌ای از ماشین و آپاراتوس سینمایی است که با از بین رفتن ستاره زن متوقف می‌شود (مالوی، ۲۰۱۱: ۲۶). مالوی، فیلم دیگر افولس در مورد کالاسازی از ستارهٔ زن، یعنی *لولا مونتز* را «خود ارجاع‌ترین» فیلم افولس معرفی می‌کند، چراکه بیانگر دیدگاه‌های کارگردان در رابطه با ستاره زن سینماست(همان: ۲۷)؛ فیلمی که پیوند «جنسیت، فرهنگ کالایی و سینما به‌مثابهٔ یک مدیوم تکنولوژیکی» را بازنمایی می‌کند (همان: ۲۵). مالوی به روایت فیلم مبتنی بر اجراهای لولا در صحنه سیرک در مقابل توده تماشاگران اشاره می‌کند. لولا در صحنه ظاهر می‌شود و با کارگردانی مدیر سیرک، اپیزودهایی از زندگی گذشته‌اش به‌مثابهٔ تابلوهای زنده در مقابل تماشاگران روایت و بازسازی می‌شوند. این الگوی روایی به شیوه‌ای تمثیلی، نحوهٔ کارکرد آپاراتوس سینما را بازتاب می‌دهد (همان: ۲۶). در طول فیلم و در صحنه‌های سیرک، حرکات و ژست‌های لولا این احساس را برای مخاطب ایجاد می‌کند که او موجودی مکانیکی است که با حرکات و کلمات مدیر سیرک به حرکت واداشته می‌شود (همان: ۲۵). مالوی به نخستین لحظهٔ ظهور لولا بر روی صحنه سیرک اشاره می‌کند که همچون «یک عروسکِ» تزیین و آراسته شده ظاهر می‌شود (همان: ۲۷). افولس خود شیوهٔ ایفای نقش مارتین کارول در نقش لولا را «چوبی» توصیف می‌کرد، و مالوی معتقد است که این توصیف به روشنی کیفیت حضور لولا در صحنه‌های سیرک به‌مثابهٔ «یک اتوماتونِ زیبا و عاری از سرزندگی انسانی» را آشکار می‌سازد (همان: ۲۶). مالوی به نمایش استعاری سقوط لولا از اوج شهرت توجه می‌کند؛ آخرین اجرای لولا، سقوط وی از ارتفاع (استعاره‌ای از اوج شهرتش به‌مثابهٔ سلبریتی) به کف صحنه سیرک (استعاره از سقوط و فراموش شدنش در گمنامی) است(همان: ۲۶). از این منظر، مدیر سیرک را می‌توان تجسدی از خود افولس در نظر گرفت که به‌مثابهٔ کارگردان ستاره‌های خود راخلق می‌کند، و می‌تواند آن‌ها را به افول وادارد. مدیر سیرک فردی است که همچون کارگردان سینما از هوش و نبوغ برخوردار است و می‌تواند کالای ایده‌الی برای بازار و مصرف توده‌ها خلق کند(همان: ۲۵). در نمای پایانی فیلم، دوربین صف بی‌پایان تودهٔ تماشاگرانی را نمایش می‌دهد که در انتظار بوسه‌زدن بر دستان لولا هستند؛ «ابژه‌سازی لولا تکمیل می‌شود»، و فیلم با بازنمایی وی به‌مثابهٔ یک کالای مصرفی صرف، پایان می‌یابد (همان: ۲۶).

۳- روش پژوهش

پژوهش حاضر که به روش توصیفی-تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است، با رجوع به آرای نظریه-پردازانی همچون لورا مالوی[۶] و ماری ان دوان[۷] در رابطه با مفهوم ستاره زن سینما، می‌کوشد نحوه بازنمایی فرایند تبدیل آتش به خواننده‌ای مطرح در صنعت سرگرمی تحت نظارت شاهین را به‌مثابه استعاره‌ای از برساخته شدن ستاره زن در صنعت فیلمسازی، و صنعت سرگرمی در کل، مورد مطالعه قرار دهد. در بخش مبانی نظری، آرای مالوی و دوان راجع‌به ماهیت برساختهٔ ستاره زن، و مشخصه کالاوارگی و برای-مصرف-تودەبودگی ستاره زن بررسی می‌شوند. در ادامه، با الهام از مبانی نظری، عملکرد پنهان و نادیدنی قدرت شاهین در پشت صحنه که در طی فرایندهای کشف، آماده‌سازی، ارایه کردن و تبلیغ کردن ظاهر می‌شود و آتش را به مثابهٔ یک ستاره و کالا برای مصرف توده، تولید می‌کند، بررسی می‌شود. پژوهش، نحوه اعمال قدرت شاهین در ستاره‌سازی و سپس طرد ستاره برساخته‌اش را به مثابهٔ نمایشی از سازوکار صنعت فیلمسازی و سرگرمی مدرن در نظر می‌گیرد. در انتها، با توجه به تحلیلی که از فرایند تبدیل آتش به یک ستارهٔ محبوب و سپس افول و طرد او صورت گرفت، پژوهش به‌عنوان

[6] Laura Mulvey
[7] Mary Ann Doane

یافتهٔ خود، امکان اینکه مضامین فیلم، استعاره‌ای از فرایند مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی هستند، را بررسی می‌کند. در این صورت، شاهین نمادی از جنبهٔ مطلق و استبدادی حکومت مرکزی می‌شود که با پروژهٔ مدرنیزاسیون آمرانهٔ خود، قصد ایجاد تغییر در ظواهر جامعه دارد؛ تغییراتی که علی‌رغم ظاهر جذاب‌شان، تهدیدی بر نظام اخلاقی و ارزشی سنتی ایرانی-اسلامی محسوب می‌شوند. بدین ترتیب پژوهش، ساختهٔ شباویز را که متعلق به گونهٔ مهجور فیلم‌فارسی است، در راستای گرایش غالب بازنمایی انتقادی مدرنیزاسیون پهلوی در موج نو قرار داده و پتانسیل‌های جامعه‌شناختی چنین آثاری را خاطرنشان می‌سازد.

٤- تحلیل یافته‌ها

- بازنمایی فرایند برساخته‌شدن ستاره زن به‌مثابهٔ کالایی فتیشیزه

در سیستم استودیویی هالیوود، فرایند کشف ستاره‌های مستعد، ساز و کار مشخصی داشت. استودیوها غالبا کارشناسان متخصص شناخت و کشف ستاره‌ها را به حیطه‌های سرگرمی همچون تئاترها، باشگاه‌های شبانه، و سالن‌های ورزشی اعزام می‌کردند تا افراد مستعد را شناسایی کنند. سپس از این استعدادهای بالقوه تست‌هایی برای ایفای نقش در برابر دوربین گرفته می‌شد، و با مشورت افراد متخصص، استودیو نحوه بستن قرارداد با فرد مورد نظر را مشخص می‌کرد. بعد از مرحله بستن قرارداد، فرد مورد نظر، مراحل آموزش و یادگیری‌های تخصصی را سپری می‌کرد. استودیو مربیان و اساتیدی را برای ارتقای مهارت‌هایی همچون صحبت کردن، آداب معاشرت، بازیگری، و ... تعیین می‌کرد که تحت نظارت آن‌ها، فرد این مهارت‌ها را می‌آموخت. متناسب با اینکه وی برای ایفای نقش در چه نوع فیلم‌هایی (موزیکال، وسترن، رزمی و...) انتخاب شده بود، ممکن بود مهارت‌هایی همچون سوارکاری، مبارزه، رقص و آواز نیز در زمره مهارت‌های آموزشی قرار بگیرد(مکدانلد، ۲۰۰۰: ۴۳-۴۸). در این سیستم، استودیوها از قراردادهای طولانی مدت (معمولا قراردادهای چند ساله) استفاده می‌کردند. بواسطه این قراردادها، استودیو از این حق برخوردار می‌شد که حقوق سالانه، نقش‌ها، و تعداد فیلم‌هایی که یک هنرپیشه در طول سال بازی می‌کرد را تعیین نماید. این قراردادها به استودیوها قدرت بی حد و حصری برای کنترل ستاره‌ها اعطا می‌کرد، و معمولاً مفادی را شامل می‌شدند که به استودیو امکان دخالت و اعمال کنترل در زندگی خصوصی ستاره‌ها را نیز اعطا می‌کرد(همان: ۶۲-۶۳). به تعبیر سوزان هیوارد[8] «زندگی ستاره در اختیار استودیو» قرار می گرفت، و در این میان «جایی برای مقاومت» وجود نداشت (هیوارد، ۱۳۸۱: ۱۳۱). صحنه‌های ابتدایی فیلم شباویز، به خوبی این جنبه از سازوکار سیستم استودیویی در فرایند کشف استعدادها، عقد قرارداد و آماده‌سازی ستاره‌ها را بازنمایی می‌کند. فیلم با نمایی از جلوهٔ فریبنده نورهای نئونی کاباره «شاهین طلایی» بزرگترین کاباره در میان سلسله کاباره‌های متعلق به شاهین آغاز می‌شود. با ادامه حرکت دوربین، قدم‌های شاهین در قاب گرفته می‌شود. اولین دیالوگ فیلم آشکار کننده یکی از مضامین اصلی فیلم است. شاهین، در حالیکه مستخدمی در مقابل او تعظیم کرده، خطاب به او نهیب می‌زند: «درست وایستا احمق، به خدا اینطوری تعظیم می‌کنند». مستخدم پاسخ می‌دهد: «شما هم خدای ما هستید قربان». همین دیالوگ ابتدایی دلالتی به جایگاه خداگونه و قدرت بی حد و حصر مردان قدرتمند صنعت سرگرمی دارد. در نماهای بعدی، فرایند جذب هنرمندان در سیستم سرگرمی شاهین به نمایش در می‌آید. شاهین با مراجعه به کاباره‌ها و دیگر مکان‌های سرگرمی، به تماشای اجرای هنرمندانی که دستیارانش به عنوان افراد مستعد شناسایی کرده‌اند می‌رود، و گزینه‌های دلخواه را جذب سیستم خود می‌کند. پس از استخدام و عقد قرارداد با این هنرمندان، شاهین آنها را به ستاره‌های کاباره‌های تحت کنترل خود تبدیل می‌کند. در فصل افتتاحیه، به طور مکرر عناوین کاباره‌های مختلف شاهین با نمایش نماهایی از تابلوهای نئونی سردرشان به نمایش درمی‌آید. از این مدخل اهمیت ساختار به هم پیوسته و شبکه‌های درهمتنیده روابط در شکل‌دهی به صنعت سرگرمی و نظام ستاره‌سازی برجسته می‌شود. جالب اینجاست که در برخی از این تابلوهای نئونی نمایش دهندهٔ نام کاباره‌ها، شمایل‌های گرافیکی از بدن زنانه نیز در قالب نورهای نئونی چشمک‌زنان جلوه‌گری می‌کنند. از این رو، پیوندی که میان صنعت سرگرمی و جذابیت زنانه همواره برقرار می‌شود، مورد تاکید قرار می‌گیرد.

شاهین برای اطمینان از استعداد آتش که دستیارانش او را به‌مثابهٔ ستاره‌ای مستعد و بالقوه کشف کرده‌اند، به صورت ناشناس به تماشای اجرای او می‌رود. آتش خواننده دوره‌گردی‌ست که قطعهٔ «کولی» را برای تماشاگران کاباره‌ای محقر اجرا

[8] Susan Hayward

می‌کند. اجرای دختر مورد پسند شاهین قرار می‌گیرد. هنگامی که زن جوانی که همراه شاهین برای تماشای اجرا آمده، متوجه تمرکز وی به اجرای دختر می‌شود، خطاب به شاهین بیان می‌گوید: «با اون صدای جیرجیرکش.... ریختش رو نگاه کن...». شاهین در پاسخ تاکید می‌کند که اگر «بخواهد» می‌تواند این دختر کولی را به ستاره بزرگی مبدل سازد: «من اگه دلم بخواد از این جیرجیرک یه بلبل می‌سازم». در ادامه تحت نظارت و کنترل شاهین فرایند ستاره‌سازی آتش آغاز می‌شود. نخستین مرحله زیباسازی ظاهری آتش است که فیلمساز جزییات این فرایند (استحمام، آراستن، پوشاندن لباسی مد روز) را بازنمایی می‌کند. فرایند «پیگمالیزاسیون» (لیندرمن، ۱۹۹۱: ۶۶)، و برساختن آتش در قامت ظاهری یک ستاره تحت نظارت شاهین انجام می‌شود. در این روند، آتش بر اساس «میل مردانه» شاهین بازسازی می‌شود، و به ابژه‌ای برساخته و تماما «فتیشیزه شده» مبدل می‌شود (مادلسکی، ۲۰۱۵: ۹۸). مالوی در تبیین ماهیت ستاره زن به بحث ژان بودریار[9] در رابطه با ریشه واژه فتیش[10] اشاره می‌کند. بزعم بودریار ریشهٔ لغوی این واژه، به معانی «نقاشی کردن، آراستن، و تزئیین کردن» اشاره دارد، و اتیمولوژی این واژه به پیوند میان بدن زیبای آراسته شده و فتیشیم کالایی دلالت می‌کند(مالوی، ۱۹۹۶: ۴۷). نکته‌ای که در صحنه‌های این بخش از فیلم به خوبی نمود می‌یابد، و آتش به «ظهوری به دقت فرآوری شده» مبدل می‌گردد (هیوراد، ۱۳۸۱: ۱۳۹). با اتمام این مرحله، آتش به یک «عروسک» تزیین شده و آراسته مبدل می‌شود (مالوی، ۲۰۱۱: ۲۷)، که از مواجهه با تصویر جدید خود در آینه شوکه می‌شود: «این منم؟؟؟ ... چی شدی؟». این دیالوگ از طرفی به شگفتی و تحیر آتش از مواجهه با ظاهر جدید خود اشاره دارد، و از سوی دیگر به شکاف هویتی‌اش و خودمختاری و استقلال تصویرش به‌مثابهٔ ستاره دلالت دارد. با تکمیل فرایند زیباسازی ظاهری آتش، شاهین با اساتید و مربیانی که در استخدام دارد می‌کوشد اطوار، ژست‌ها و حالات بدنی، نحوه صحبت کردن، و در انتها آوازخوانی او را اصلاح کند. در این بخش، زیر نگاه کنترلی و نظارتی شاهین، بدن آتش به بدنی مطیع و «به چیزی ساخته‌شدنی» مبدل می‌شود (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۶۸). نگاه نظارتی شاهین، نگاهی مدرنیزه‌کننده است که در تلاش است «جنبش‌ها، اطوار، حرکت‌ها، و رفتارها»ی آتش را با معیارها و هنجارهای دلخواهش تطبیق دهد (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۱) (تصویر ۱).

تصویر ۱ - روند تبدیل آتش به ستاره‌ای برساخته و فتیشیزه شده. ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم)

با اتمام فرایند آماده‌سازی ستاره، زمان نخستین اجرای آتش در مقابل تودهٔ تماشاگران در کاباره شاهین فرا می‌رسد. اجرایی که با استقبال و تشویق تماشاگران همراه می‌شود. تمهیدات سینمایی که فیلمساز در این صحنه به کار می‌گیرد، به روشنی بحث مالوی در رابطه با ستاره به‌مثابهٔ کالایی برای مصرف توده را متبادر می‌سازد. تصویری از آتش در حال اجرا بر روی تصویر تودهٔ تماشاگرانی که او را تشویق می‌کنند، دیزالو می‌شود. سپس فیلمساز تصاویری از فرایند برساخته شدن او به‌مثابهٔ ستاره (آموختن خوانندگی تحت نظارت شاهین) را بر تصاویر اجرای کنونی‌اش بر روی صحنه دیزالو می‌کند. سپس تصاویری از تشویق توده تماشاگران و دسته گل‌های اهدایی‌شان بر روی تصاویر قبلی می‌آید. با این تمهید فیلمساز اهمیت فرایند ستاره‌سازی، در موفقیت و محبوبیت آتش نزد تودهٔ تماشاگران هنگام اجرا بر روی صحنه را برجسته می‌سازد. آتش به یک ستاره، به یک کالا برای مصرف توده تبدیل شده است (مالوی، ۲۰۱۱: ۲۵). با این حال، این عملکرد و سازوکار شاهین در پشت صحنه است (کشف، آماده‌سازی، ارایه کردن، تبلیغ کردن) که آتش را به‌مثابهٔ یک ستاره، یک کالا، برای مصرف توده، تولید می‌کند (تصویر ۲). هنگام اجرای آتش بر روی صحنه، در حالیکه آتش در مرکز کادر برای تودهٔ تماشاچیان در حال اجراست، در گوشهٔ سمت چپ کادر،

[9] Jean Baudelliard
[10] Fetish

شاهین، پنهان از نگاه تماشاگران، اجرای ستارهٔ برساختهٔ خود را زیر نظر دارد. در اجرای دیگری، شاهین از پشت پرده و مجددا پنهان از نگاه تماشاگران، به اجرای آتش نگاه می‌کند. در اینجا عملکرد شاهین به مثابه استعاره‌ای برای سازوکار صنعت فیلمسازی و «فرایند پنهان تولید فیلم» عمل می‌کند (مالوی، ۱۹۹۶: ۳۵). از این رو، دیالکتیک نادیدنی/ دیدنی به روایت فیلم شکل می‌دهد. همچون فرایند تولید کالا برای ارائه در بازار، عملکرد پنهان و نادیدنی شاهین است که اجرای آتش را به عنوان امر «دیدنی و نمایشی» خلق می‌کند (همان: ۳۳). شاهین نقش قدرت پنهان و سازوکار دستگاه خود برای تبدیل آتش به ستاره را در دیالوگی اینچنین مورد تاکید قرار می‌دهد: «... تو رو از منجلاب فقر و گمنانی بیرون کشیدم... به اوج شهرت و ثروت رسوندمت... از یک دختر دوره گرد کولی *بتی* ساختم که امروز هزاران نفر به پاش گل می‌ریزند...». در طول فیلم نگاه خیره و نظارت‌گر شاهین، همواره آتش را تحت کنترل خود قرار می‌دهد. این کنترل و نظارت صرفا به عملکرد آتش به عنوان ستاره‌ای در کاباره‌های شاهین محدود نمی‌شود، و کنترل تمام جنبه‌های زندگی شخصی وی را نیز در بر می‌گیرد. در نماهای متعددی از فیلم، شاهین بدون اطلاع آتش، لحظه‌های زندگی خصوصی وی را نیز زیر نظر دارد. در برخی از این نماها، به‌مثابهٔ سایه‌ای در پشت پرده، آتش را تحت نظارت قرار می‌دهد. شاهین می‌کوشد هرگونه «عاملیت» را از آتش سلب کند (دوان، ۱۹۸۸: ۶۸)، و او را به عروسکی مطیع و تحت کنترل خود بدل سازد. از این منظر، می‌توان بحث کرد که آتش با ورود به سیستم سرگرمی شاهین، وارد «دستگاه قدرت» او نیز می‌شود، دستگاهی که در پی حکاکی قواعد و اخلاقیاتش بر بدن وی است (فوکو، ۱۳۷۸: ۱۷۲).

تصویر ۲ – بازنمایی ستاره به‌مثابهٔ کالایی برای مصرف توده. ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم)

- قدرت افسونگر و توامان نابودگر تصویر ستاره سینما

آنچنان که بحث شد، قدرت پنهان شاهین، آتش را همچون یک ستاره، و یک «تصویر» برای مصرف توده تماشاگران بر می‌سازد. با این حال این تصویر خود از قدرتی افسونگر و در عین حال «مهلک و نابودکننده» برخوردار است (دوان، ۱۹۸۸: ۷۰)، نکته‌ای که در صحنه‌های متعددی از فیلم مورد اشاره قرار می‌گیرد. در صحنه‌ای از فیلم، شاهین در غیاب آتش، به منزلی که در اختیار وی گذاشته می‌رود، و به تابلویی از چهره او خیره می‌شود. مسخ و مدهوش شده در برابر قدرت «تصویر» آتش، شاهین اختیار خود را از دست می‌دهد، و با عصبانیت تابلو را به زمین پرتاب می‌کند. عملی که منجر به شکستن شیشه‌های تابلو می‌شود. در این صحنه قدرت افسونگر و در عین حال مهلک تصویر آتش به‌مثابهٔ ستاره است که شاهین را به سوی جنون و ویرانی سوق می‌دهد. در صحنه دیگری از فیلم، به گونه‌ای استعاری میل شاهین برای اعمال قدرت بر زندگی شخصی آتش، از طریق شکستن تصویر آینه‌ای وی بازنمایی می‌شود. میزانسن صحنه به این صورت است که شاهین در آینه به تصویر آتش می‌نگرد، و از او می‌خواهد افشین را ترک کند. هنگامی که با امتناع آتش در برابر دستوراتش روبه‌رو می‌شود، از شدت خشم با ضربه‌ای تصویر آتش در آینه را متلاشی می‌سازد. با در نظر گرفتن روند داستان، این متلاشی و خرد کردن تصویر آتش در آینه، دلالت و استعاره‌ای از میل شاهین برای خرد کردن و نابود کردن تصویر آتش به عنوان ستاره نیز دارد که درادامه فیلم بارزتر می‌شود. در حالیکه در نیمهٔ ابتدایی فیلم، قدرت دستگاه شاهین در راستای آماده‌سازی و تثبیت جایگاه آتش به عنوان ستاره عمل می‌کرد، در بخش‌های پایانی فیلم، این قدرت پنهان در راستای حذف آتش به عنوان ستاره از صحنه‌های سرگرمی به کار گرفته می‌شود. عوامل و دستیاران شاهین، مجدداً پنهان از نگاه تودهٔ تماشاگران، با تهدیدها و تطمیع‌های خود امکان اجرا را از آتش سلب می‌کنند، و می‌کوشند وی را به حاشیه برانند. مجددا تمهیدات به کار گرفته شده در این صحنه‌ها تامل بیشتری را می‌طلبد. با استفاده از تصاویر مونتاژی فرایند اعمال قدرت شاهین در حذف آتش به‌وسیلهٔ تماس با کاباره‌دارهای مختلف و تهدید آن‌ها به نمایش

گذاشته می‌شود. در این فصل، نماهایی از شاهین و دستیارش جاسم در حال صحبت با تلفن، بر روی نماهایی از اخراج آتش و افشین از کاباره‌های مختلف دیزالو می‌شود. در این بخش، دستگاه تلفن به‌مثابهٔ یک تکنولوژی ارتباطی به نمایش در می‌آید که از طریق آن قدرت شاهین اعمال می‌شود. بواسطه این تماس‌ها، تمامی درها بر روی آتش و افشین بسته می‌شوند، و آنها از کاباره‌های مختلف اخراج می‌شوند (تصویر ۳). از این منظر، شخصیت شاهین را می‌توان تجسدی از خود کارگردان و صنعت فیلمسازی در نظر گرفت که ستاره‌های خود را خلق می‌کند، و همچنین از این قدرت برخوردار است که آن‌ها را طرد کند و به افول وادارد. در همین راستا، در صحنه‌ای دیگر، به دستور شاهین، افراد وی پوسترهای آتش را از روی دیوارها پایین کشیده، و در میان شعله‌ها می‌اندازند. دوربین برای لحظاتی، پوستری که نمای نزدیکی از چهره آتش را نمایش می‌دهد، در حال سوختن در میان شعله‌ها را در قاب می‌گیرد. این پوستر همان تصویری از آتش است که شاهین در غیاب وی در خانه با آن مواجه شده بود. با در نظر داشتن پیوند تنگاتنگ ستاره و تصویر وی، به نظر می‌رسد این از بین بردن تصاویر و پوسترهای آتش، دلالتی به حذف و طرد وی از جایگاه ستارگی دارد. در دیالوگی دیگر، شاهین آتش را تهدید می‌کند که: «فراموش نکن که این آتش رو من خودم شعله‌ور کردم، و خودمم می‌تونم خاموشش کنم». در این مکالمه مفهوم شعله‌ور کردن، به فرایند ستاره‌سازی اشاره دارد، و عمل خاموش کردن نیز به طرد و واپس‌راندن از این صنعت دلالت می‌کند.

تصویر ۳ – اعمال قدرت شاهین در راستای حذف و طرد ستاره‌ها. ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم)

- در ستایش ستاره‌های مطرود صنعت سینما

بعد از انکه بواسطه تهدیدهای افراد شاهین، آتش و افشین از همه کاباره‌ها اخراج می شوند، ماموران شاهین به وی اطلاع می‌دهند که آن‌ها اکنون فقط می‌توانند در «درجه سه‌ها» اجرا کنند. تصویر به یک کاباره درجه پایین برش می‌خورد. در صحنه‌ای که ارتباط چندانی با بافت روایی فیلم ندارد، فیلمساز در بازهٔ زمانی نسبتاً طولانی، اجرای سیاه‌بازی و رقص در کابارهٔ محقر و سطح پایین را نمایش می‌دهد. مرد میانسالی که چهره خود را با گریم غلیظ سیاه کرده، مرد دیگری که ریش و صورتش را به رنگ سفید برفی در آورده، و زنی میانسال که از زیبایی منطبق با معیارهای صنعت نمایش، بهره چندانی نبرده، هنرپیشه‌گان این اجرا را تشکیل می‌دهند. آن‌ها با حرکاتی تمسخرآمیز می‌کوشند تودهٔ تماشاگران کاباره را سرگرم کنند. در طول این صحنه، مرتباً نماهای نزدیکی از چهرهٔ این سه اجراکننده به تصویر کشیده می‌شود. در این نماهای نزدیک، می‌توان چهره‌های چروکیده و محزونی را دید که در زیر لایه‌های فراوان گریم و خنده‌های تصنعی پنهان شده‌اند. در پایان این اجرا مشخص می‌شود که آتش و افشین که از همه جا طرد شده‌اند، در پشت صحنه منتظرند تا پس از اجرای سیاه‌بازی نوبت به اجرای آنها برسد. با این حال، مجددا شاهین با اعمال قدرت خود، امکان ادامه اجرای آنها در این مکان محقر را هم از بین می‌برد. بازنمایی نسبتاً طولانی مدت اجرای سیاه‌بازی، با در نظر گرفتن این نکته که به خط اصلی داستانی نیز ارتباط محکمی ندارد، تامل بیشتری را می‌طلبد. این صحنه بافت روایی فیلم را می‌گسلد، و روی دیگری از ساز و کار صنعت نمایش و سینما را بازنمایی می‌کند. فیلمساز با تاکید بر این اجرای سطح پایین، مطرودین، و رانده‌شدگان این صنعت را بازنمایی می‌کند (تصویر ۴).

تصویر ۴ – هنرمندان طرد و رانده شده از صنعت سرگرمی. ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم)

به نظر می‌رسد آذر شیوا، هنرپیشهٔ نقش آتش، به خوبی در زندگی واقعی این نکته را دریافت که ممکن است خود نیز به یکی از مطرودین سیستم تبدیل شود، و از این رو زودتر از موعد طرد شدگی‌اش، علیه نظام سرگرمی ایران قیام کرد. آتش در یکی از نخستین ملاقات‌هایش با شاهین، هنگامی که با لحن آمرانه او مواجه می‌شود بیان می‌کند که «با این در و دیوارها یه تله درست کردی، خودت و ادم‌هات رو کردی اون تو... آخ که من اگه تو این تله باشم می‌میرم». دیالوگی که در زندگی واقعی شیوا متبلور شد. شیوا به عنوان «کلیشه زن متجدد دهه چهل» (حسینی، ۱۳۹۹: ۳۹۵)، در فیلم‌های مختلفی ایفای نقش کرد. وی که به خاطر ایفای نقش آتش، موفق به دریافت جایزه سپاس شده بود (امید، ۱۳۷۴: ۵۲۳)، یکسال بعد از نمایش فیلم، در اعتراض به ابتذال و ارایه تصویری کالایی از زنان در سینمای ایران، با ترک حرفه بازیگری، در مقابل دانشگاه تهران شروع به فروختن آدامس و بلیت بخت‌آزمایی کرد. شیوا که در فیلم شباویز، نقش زنی را بازی می‌کند که شخصیتی فعال دارد و همین، فی‌نفسه طغیانی‌ست علیه کلیشه‌های جنسیتی رایج در سینمای ایران در آن دوران که «زن یا عروسک خانه‌نشین بود یا عروسک مجالس» (زین‌العابدین و شفیعیون، ۱۴۰۲: ۲۱)، این بار «به عنوان بازیگری برآمده از دل همین صنعت» طغیان می‌کند؛ امری که در تاریخ سینمای ایران اتفاقی یکه بود (قلی‌پور، ۱۳۹۹: ۳۳۸). ریچارد دایر[11] در کتاب *ستاره‌ها*[12]، این بحث را مطرح می‌سازد که علیرغم آنکه غالب ستاره‌ها در طول مدت فعالیت‌شان مطیع سیستم باقی می‌مانند، با این حال برخی از ستاره‌ها، کیفیت متمایز ستارگی خود را از مقاومت نمادین در برابر سیستم و هنجارها و ارزش‌های تثبیت شده اجتماعی به دست می‌آورند (دایر، ۱۹۹۸: ۵۲؛ کوهن و وستول، ۲۰۱۲: ۴۰۰). از این منظر می‌توان بحث کرد که شیوا کیفیت ستارگی خود را از طریق مقاومت و ایستادگی در برابر سیستم به دست آورد؛ هم به عنوان شخصیت فیلم و هم در زندگی واقعی. با این حال، پایان فیلم، مرثیه‌ای در ستایش دیگر ستارهٔ نامدار فیلم، رضا بیک ایمانوردی است. ستاره‌ای که از ورزش کشتی کچ به سینما راه یافت، و به یکی از پرکارترین بازیگران سینمای قبل از انقلاب ایران، و یکی از محبوب‌ترین ستاره‌های *فیلم‌فارسی* تبدیل شد. بواسطهٔ تنوع نقش‌هایی که ایفا کرد از او به عنوان «مردهزار چهره» سینمای ایران یاد می‌شود. در صحنه پایانی فیلم، مجدداً قدرت شخصیت داستانی او، شاهین، در طراحی میزانسن‌ها نمود می‌یابد. او بدون اطلاع آتش و افشین، امکان اجرای آنها بر روی صحنه را فراهم می‌کند. مجددا در این صحنه نیز، عملکرد پنهان و نادیدنی قدرت شاهین است که اجرای آتش و افشین را به‌مثابهٔ امر دیدنی و نمایشی خلق می‌کند. در پایان شکوهمند فیلم، در حالیکه آتش و افشین قطعه مشهور خود، «تویی آن فروغ آرزوها» را بر روی صحنه و در مقابل توده تماشاگران اجرا می‌کنند، شاهین پنهان از چشم‌ها و نگاه‌ها، تلو تلو خوران به آهستگی صحنه را ترک می‌کند، و با چشمانی اشک‌بار، قدم‌زنان در تاریکی شبانه شهری به سمت افق، محو و ناپدید می‌شود؛ پیش‌درآمدی بر محو شدن نابه‌هنگام و همیشگی او از صنعت سینما در زندگی واقعی (تصویر ۵).

[11] Richard Dyer
[12] *Stars*

تصویر ۵ - محو شدن شاهین در تاریکی شبانه شهری. ماخذ: (تصاویر برگرفته از فیلم)

- نقد مدرنیزاسیون پهلوی

در خوانشی زیرمتنی از فیلم، مضمون آن را می‌توان نقدی بر مدرنیزاسیون پهلوی نیز در نظر گرفت. نقد مدرنیزاسیون پهلوی، فارغ از ژانر و گونهٔ فیلم‌ها، مضمونی مشترک در میان آثار دههٔ چهل و پنجاه سینمای ایران است (اجلالی، ۱۳۹۴: ۲۸۹-۲۹۰) و شکلی رایج در بروز این نقد، تقابل دوگانهٔ سنت و مدرنیته است (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۴: ۱۴). *روسپی* از این دوگانه بدین صورت بهره می‌گیرد که شخصیت آتش، در ابتدا همچون یک کولی خارج از ساحت مدرنیته‌ای که شاهین پیش رویش می‌گذارد، می‌زید. او تحت تاثیر وسوسه‌ها و جذابیت‌های زیست مدرن و زرق و برق‌های آن، به جهان شاهین کشیده می‌شود، گرچه قواعد و تشریفات این شیوهٔ زیست و تقیدهای آن، مطلوبش نیست؛ او درحالیکه مجذوب زرق و برق‌ها و نوآوری‌های زیست جدیدش است، در تن دادن به هنجارهای آن مقاومت می‌کند، و لذا دائماً میان دو قطب در نوسان است. فیلمساز، بر خصایص اصیل و شخصیت سنتی آتش، تاکید می‌کند. این تاکید در موارد متعدد اعتراض آتش به سبک زندگی تحمیل شده توسط شاهین و در نحوهٔ به تصویر کشیدن آتش مخصوصاً در لحظاتی که بُعد سنتی وی کنش را در دست می‌گیرد، عیان می‌شود. فیلمساز اینگونه آتش را نماد ایرانیانی قرار می‌دهد که وارد زیست شهری مدرن می‌شوند اما تحت چالش‌ها یا تضادهای موجود، هیچگاه قواعد شهر را تمام و کمال نمی‌پذیرند و در ذات خود، اصالت و اخلاقیات سنتی‌شان را حفظ می‌کنند، حتی اگر ظاهرشان تغییر کند؛ و بدین ترتیب به مقاومت جبهه‌ای که حامی آن است، یعنی سنت، در برابر مدرنیته، صحه می‌گذارد[۱۳]. تغییر ظاهر و امتداد نیافتن آن به ذات و تحولات بنیادی، خود بخشی اساس از گفتمان نقد مدرنیزاسیون پهلوی محسوب می‌شود، به طوریکه اقدامات وی، مدرنیزاسیون، بدون «مدرن شدن» تلقی می‌شود (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۴: ۹)، و جامعهٔ تغییر شکل یافتهٔ ایران، به‌خصوص در کلانشهرها، مصداق مفهومی می‌شود که کامران تلطف، «شبه‌مدرن[۱۴]» می‌نامد، جامعه‌ای که در بعضی ابعاد مدرن است اما فاقد زیرساخت‌های بنیادین مدرنیته است(تلطف، ۲۰۱۱: ۲۱). از مشخصه‌های مدرنیزاسیون پهلوی، واردات جنبه‌هایی از فرهنگ بصری، مصرفی و تکنولوژی غرب به ایران تحت ایدئولوژی مبهم «وطن‌پرستی سکولار»(شهابی، ۲۰۰۳: ۲۱۰)، با توجه ناکافی یا ناکارآمد به بنیادها و زیرساخت‌های اجتماعی-تاریخی-اقتصادی یک جامعهٔ مدرن است، و همین سبب فقدان رابطهٔ دیالکتیکی بین سازوکار درونی جامعه و ظواهر آن شد (حبیبی، ۱۳۸۶: ۹۹). به همین ترتیب، در فیلم شباویز، تغییراتی که شاهین بر آتش اعمال می‌کند، بیشتر جنبهٔ تزئینی، آرایشی و تشریفاتی دارد. در فرایند برساختن او به‌مثابهٔ یک ستاره، ما شاهد تغییر لباس‌ها، آرایش، آداب غذا خوردن و تشریفاتی شدن ادبیات و رفتار او هستیم. لذا، مسیر ستاره شدن آتش، و ارائهٔ وی به‌مثابهٔ یک تصویر جذاب را می‌توان هجوی انتقادی از ماهیت مدرنیزاسیون پهلوی دانست؛ پروژه‌ای که تمرکزش، ساختن «تصویر»ی از ایران مدرن است(امین، ۲۰۰۲: ۵۲). به زعم منتقدان این پروژه، تنها نتیجهٔ واقعی این تغییر ظاهر، تقید در تشریفات و زوال ارزش‌های سنتیِ ایرانی-اسلامی همچون خانواده بود(همان: ۲۴۹)، که به خاطر ماهیت سکولار این پروژه، «روابط همسایگی جدید»، «جایگزینی روابط پولی به جای روابط عاطفی در جامعه مصرفی» و ... حادث میشد (حبیبی و رضایی، ۱۳۹۴: ۱۰). جالب توجه است که

[۱۳] مقاومت چهرهٔ «سنتی» و غیرشهری در برابر مظاهر شهر، یا بیداری‌اش پس از دورانی از افوق اخلاقی در اثر زیست شهری، یکی از فانتزی‌های فیلم‌سازان آن دوره محسوب می‌شود که در فیلم‌های متفاوتی، از *آقای هالو* گرفته تا *بلوچ* دیده می‌شود.

[14] Modernoid

اساس شکایت آتش از شکل جدید زندگی‌اش، تقید و سلب آزادی است و از طرف دیگر، آنچه شاهین در پی منع آن است، رابطهٔ عاشقانه و عاطفی آتش و افشین است.

پس آتش را می‌توان نمادی از ایرانیان سنتی دانست که تحت فریب وعده‌ها رژیم، وارد شهر و جذبه‌های مدرن آن می‌شدند، اما آنچه نصیبشان می‌شد، با تصویری که ارائه شده بود تفاوت اساسی داشت. به همین ترتیب، می‌توان شاهین را نمادی از قوای قاهرهٔ حکومت دانست که در پیاده کردن پروژه و بینش خود مصمم بود و عموماً از تبلیغات و ارائهٔ جذابیت‌های مدرنیته، برای ترغیب مردم به تغییر استفاده می‌کرد و پس از کشاندن ایشان به ساحتی که مدنظرش بود، با استفاده از فشار، نظارت و قدرت خود، در پی اعمال تغییرات بود (کاتوزیان، ۲۰۰۳: ۲۵). در *روسپی* هم، شاهین همانطور که در بخش‌های پیش بررسی شد، از همان ابتدا و دیالوگ‌های آغازین، به عنوان فردی بسیار قدرتمند که به هر روش ممکن، به مطلوب خود می‌رسد، تثبیت می‌شود. او متناسب با اهداف و نیازهای خود، تغییرات مدنظرش را بر افراد زیرنظرش که هرگونه فاعلیت و خودمختاری از آنها سلب شده است، اعمال می‌کند، و لذا متناسب با مدرنیزاسیون آمرانه و از بالای ایران، تغییرات مطلوب شاهین هم از بالا اعمال می‌شوند. بدین ترتیب، فیلم شباویز با وجود قرار گرفتن در گونهٔ *فیلم‌فارسی*، با بیان مستقیم و نیز غیرمستقیم، همان دغدغه‌ها و انتقادات رایج در سینمای موج نوی پیش از انقلاب که در دورهٔ مشترکی با *روسپی* منتشر شدند، دارد.

۵- بحث و نتیجه‌گیری

فیلم *روسپی* از عباس شباویز را می‌توان اثری درخشان در بازنمایی سازوکار نظام ستاره‌سازی در صنعت سینما، و نمایش در کل در نظر گرفت. در طول فیلم، عملکرد پنهان و نادیدنی شاهین در پشت صحنه شامل کشف هنرمند مستعد، آماده‌ساختن او با بهره‌گیری از امکاناتی که در اختیار دارد، و در انتها ارائه، رونمایی و تبلیغ وی، است که آتش را به‌مثابهٔ یک ستاره تولید می‌کند. با این حال، قدرت شاهین در پی آنست که نه صرفا بر عملکرد ستارهٔ برساخته‌اش به عنوان هنرمند، بلکه بر تمامی جنبه‌های زندگی شخصی او نیز سیطره و کنترل داشته باشد. هنگامی که آتش از او پیروی نمی‌کند، و در مقابل دستوراتش ایستادگی و مقاومت می‌کند، این بار از قدرت، نفوذ و امکانات خود در راستای حذف و طرد وی بهره می‌گیرد. از این منظر شخصیت شاهین را می‌توان تجسدی از صنعت فیلمسازی در نظر گرفت که ستاره‌های مطلوب خود را خلق می‌کند، و همچنین از این قدرت برخوردار است که این ستاره‌ها را طرد کند و به افول وادارد. پایان فیلم روی دیگر صنعت سینما را برجسته می‌سازد، و مطرودین و رانده شدگان این صنعت را بازنمایی می‌کند. جنبه‌ای از صنعت سینما که در زندگی واقعی دو ستاره اصلی فیلم تبلوری واقعی پیدا کرد. بدین ترتیب، فیلم به شکل هوشمندانه‌ای، سازوکار ستاره‌سازی در صنعت نمایش و سینما، و برخورد با آنها به‌مثابهٔ کالاهای فتیشیزه شده، مخصوصاً در مورد ستارگان زن را نقد می‌کند، و جنبهٔ پنهان صنعت نمایش و سینما را که در آن، تهیه‌کنندگان و تولیدکنندگان از قدرت و نفوذ مسلط برخوردارند، عیان می‌کند و پشت صحنهٔ زندگی ستارگان محبوب، زیر یوغ قدرت این مردان را نشان می‌دهد. این پژوهش، علاوه بر بررسی این جنبهٔ در متن فیلم شباویز، دلالت‌های زیرمتنی آن در نقد مدرنیزاسیون پهلوی را هم مدنظر قرار داد. قدرت و نفوذ از بالای شاهین، و تغییرات غیراخلاقی و سطحی‌ای که او اعمال می‌کند، منطبق با روند رایج در فیلم‌های آن زمان در نقد سیاست‌های مدرنیزاسیون پهلوی، می‌تواند استعاره‌ای از مدرنیزاسیون آمرانهٔ پهلوی باشد که با وعدهٔ تغییرات جذاب و شگفت‌انگیز، تودهٔ روستاییان همچون شخصیت آتش را به کلانشهرها می‌کشاند و تحت کنترل و نظارت خود، آنها را در قفس آهنین مدرنیتهٔ شهری می‌نهد. همچنین این تغییرات، موفق به ایجاد تحول و دگرگونی در بطن جامعه نمی‌شد و تغییرات عموماً محدود به جنبه‌های تبلیغاتی و ظواهر می‌شدند، همچون تغییر پوشش و گفتار آتش زیرنظر شاهین. با این بررسی، پژوهش پتانسیل‌های جامعه‌شناختی و فرهنگی موجود در آثار *فیلم‌فارسی* که در بین پژوهشگران، عموماً زیرسایهٔ آثار *موج نو* قرار می‌گیرند را نشان داد و امیدوار است که گامی در راستای بررسی تمام جانبهٔ سینمای ایران، خصوصاً در سال‌های قبل از انقلاب اسلامی، برداشته باشد.

ملاحظات اخلاقی

پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.

حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تامین شد.

مشارکت نویسندگان

مقاله محصول مشارکت مشترک نویسندگان است.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

منابع

امید، جمال (۱۳۷۴). *تاریخ سینمای ایران: جلد اول ۱۳۵۷ – ۱۲۷۹*. انتشارات روزنه.

حسین‌زاده، ابوالحسن؛ فیاض، ابراهیم؛ نادری، احمد (۱۴۰۲). تحلیل نشانه‌شناختیِ گفتمانی سینمای سورئالیستی ایران؛ مورد مطالعه: فیلم‌های هامون و خانه‌ای روی آب. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)، ۱-۱۸. doi: 10.22034/scart.2023.62751

زین‌العابدینی، پیام؛ شفیعیون، حوری (۱۴۰۲). کلیشه‌سازی جنسیتی و بازنمایی زنان در سینمای ایران. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵(۲)، ۱۹-۳۵. doi: 10.22034/scart.2023.62715

فوکو، میشل (۱۳۷۸). *مراقبت و تنبیه: تولد زندان*. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. تهران: نشر نی.

قلی‌پور، علی (۱۳۹۹). روسپی. در حسن حسینی (ویراستار)، *راهنمای فیلم سینمای ایران: جلد اول (۱۳۰۹-۱۳۶۱)* (صص. ۳۳۸-۳۳۹). تهران: نشر روزنه کار

مالوی، لورا (۱۳۸۲). لذت بصری و سینمای رِوایی. ترجمهٔ فتاح محمدی. *ارغنون* ۲۳، ۷۱-۹۰.

مهرابی، مسعود (۱۳۷۱). *تاریخ سینمای ایران از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. تهران: انتشارات مولف.

هیوارد، سوزان (۱۳۸۱). *مفاهیم کلیدی در مطالعات سینمایی*. زنجان: نشر هزاره سوم.

اجلالی، پرویز (۱۳۹۵). *دگرگونی اجتماعی و فیلم‌های سینمایی در ایران*. تهران: نشر آگه.

حبیبی، سید محسن؛ رضایی، مینا (۱۳۹۲). شهر، مدرنیته، سینما: کاوش در آثار ابراهیم گلستان. *نشریه هنرهای زیبا- معماری و شهرسازی* ۱۸(۲)، ۵-۱۶. doi: 10.22059/jfaup.2013.50522.

حبیبی، سید محسن (۱۳۸۶). *از شار تا شهر*. تهران: نشر دانشگاه تهران.

References

Talattof, K. (2011). *Modernity, Sexuality, and Ideology in Iran*. Syracuse University Press.

Amin, C. M. (2002). *The Making of Modern Iranian Woman: Gender, State Policy, and Popular Culture, 1865–1946*. University Press of Florida.

Chehabi, H. E. (2003). The banning of the veil and its consequences. In S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah, 1921-1941* (pp. 2023-221). Routledge.

Katouzian, H. (2003). Riza Shah's political legitimacy and social base, 1921–1941. In S. Cronin (Ed.), *The Making of Modern Iran: State and Society Under Riza Shah, 1921-1941* (pp. 15-37). Routledge.

DeCordova, R. (2007). The Emergence of the Star System in America. In S. Redmond & S. Holmes (Eds.), *Stardom and Celebrity: A Reader* (pp. 132-140). SAGE Publications.

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

Dyer, R. (1998). *Stars*. British Film Institute.

Gamson, J. (2007). The Assembly Line of Greatness: Celebrity in Twentieth-Century America. In S. Redmond & S. Holmes (Eds.), *Stardom and Celebrity: A Reader* (pp. 141-155). SAGE Publications.

Hollinger, K. (2006). *The Actress: Hollywood Acting and the Female Star*. Routledge.

Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press.

Linderman, D. (1991). The Mise-en-Abîme in Hitchcock's "Vertigo". *Cinema Journal* 30(4), 51-74.

McDonald, P. (2000). *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities.* Wallflower Press.
Modleski, T. (2015). *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. Routledge.
Mulvey, L. (1996). *Fetishism and Curiosity*. Indiana University Press.
Mulvey, L. (2011). *Phantom of the Circus*. *Film Quarterly* 65(2), 25-27.
Mulvey, L. (2014). Compulsion to Repeat: Max Ophüls's Lola Montès. *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry* 35, 84-93.
Shail, A. (2006). "She looks just like one of we-all!": British Cinema Culture and the Origins of Woolf's Orlando. *Critical Quarterly* 48(2), 45–76.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی