زن به‌مثابه تبهکار جنسی: تلقی‌های وایمار از *فم‌فتال* تبهکار

نویسنده: باربارا هیلز

مترجم: طلیعه حسینی

تلقی زن جنسی-تبهکار که در گفتمان‌های پزشکی و اجتماعی اوایل قرن بیستم آشکار شد بخشی از جریان فرهنگی آلمان وایمار است. فم‌فتال به مثابه هیولای تبهکار در روزنامه‌نگاری جریان اصلی این دوره و نیز در مطالعات علمی وایمار یافت می‌شود. در رساله‌های روانشناختی و اجتماعی حول زن تبهکار، خودبینی ذاتی زن و مازاد جنسی ذاتی او عمل تبهکارانه را برمی‌انگیزد. فیلم‌های خیابانی وایمار مانند ***خیابان***[1] کارل گرون[2] و ***آسفالت***[3] جو می[4] نیز به زن تبهکار علاقه نشان می‌دهند زیرا که زن بدیل شیاطین شهر است. بازنمایی‌ها از زن تبهکار، به طور کلی افشاگر ناراحتی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته شامل هراس از آزادی زنان، اهمیت تازه‌ی شهر و جمهوری آلمان نوپا است.

اکران اولیه‌ی فیلم ***جعبه ی پاندورا***[5] ساخته‌ی جی.دبلیو. پابست[6] در ۱۹۲۹ سیلی از پاسخ‌ها را در نشریات وایمار به راه انداخت. ستاره‌ی فیلم، لوییز بروکس[7]، تجسم لولو[8] ی فرانک ویدکایند[9] نمایشنامه‌نویس بود، «زنی سوار بر غریزه، بی‌رحم، ایگومحور[10]، در تسخیر میل جنسی سیری‌ناپذیر، شعله‌ای که همه‌چیز را می‌بلعد و یک روسپی ذاتی» ("Buchse"). منتقدان غریزه‌ای جنسی را در لولو دیدند که آن را شیطانی و نوعاً زنانه می‌پنداشتند [۱]. اقبال عمومی از جنسیت هولناک لولو، گرایشی گسترده در آلمان وایمار نسبت به مُهر تبهکار زدن به زن جنسی را نشان می‌دهد. ایده‌ی زن جنسی-تبهکار که در رساله‌های پزشکی و اجتماعی اوایل قرن بیستم حاضر بود، در نوشته‌های روانشناختی و جامعه‌شناختی و همچنین در گزارشات پلیسی این زمان نیز آشکار بود. من در این مقاله ارتباط میان جنسیت زنانه و تبهکاری را آن‌چنان که در جریان فرهنگی آلمان وایمار فهمیده می‌شد بررسی می‌کنم. مطالعات علمی، گزارش‌های پلیس و روزنامه‌نگاری جریان اصلی معاصر این دوره رابطه‌ای نزدیک را میان زن

---

[1] The Street
[2] Karl Grune
[3] Asphalt
[4] Joe May
[5] Pandora's Box
[6] G. W. Pabst
[7] Louise Brooks
[8] Lulu
[9] Frank Wadekind
[10] Egocentric

مستقل و نمودهای جنسیت زنانه‌ی غیرطبیعی محسوسی که منجر به رفتار تبهکارانه/روان‌پریشانه می‌شود توصیف می‌کنند. فیلم‌های خیابانی وایمار مانند ***خیابان*** و ***آسفالت*** علاقه‌ای وافر به تبهکار جنسی زن را نشان می‌دهند.

در این تصاویر سینمایی پیوند زن تبهکار با شهر و فاصله‌اش از خانواده‌ی بورژوای سنتی به طور ضمنی به چشم می‌خورد.

جهت ریشه‌یابی انگاره‌ی زن به مثابه تبهکار جنسی مهم است جنبش اوایل قرن بیستم را بفهیم که انگ وجودی غریزی و خطرناک را به زن زد. سال‌های ۱۸۹۰ تا ۱۹۱۰ دوره‌ای از آشوب اجتماعی، سیاسی و اقتصادی را در اروپا نشان می‌دهند که به موازات آن زنان برای حقوق برابر تظاهرات می‌کردند. این بحث گسترده جرقه‌ی علاقه‌ای به *طبیعت*[11] حقیقی زن را شعله‌ور کرد. جامعه‌ی علمی احساس وظیفه کرد تا خصلت‌های زیست‌شناختی، روانشناختی و فیزیولوژیکِ محسوسی را شناسایی کند که زنان را از مردان متمایز می‌کند. برای مثال متخصص مغز و اعصاب آلمانی پی. جی. موبیوس[12] معتقد بود که زنان «کندذهن»اند و به لحاظ فکری قابل مقایسه با مردان نیستند (۱۱-۳۵).

موبیوس رساله‌اش را در سال ۱۹۰۷ به نام *پیرامون کندذهنی فیزیولوژیک زن*[13] با مقایسه‌ی اندازه‌ی مغز مرد و زن آغاز می‌کند. طبق نظر موبیوس مغز زن کمتر رشد یافته است و درنتیجه کمتر توانایی کارکرد تحلیلی را دارد. این غریزه است و نه تفکر تحلیلی که وجود زنانه را پیش می‌راند: «غریزه زن را حیوانی، وابسته، ساده‌لوح و سرخوش می‌سازد ... اگر تنها زنان وجود داشتند، بشر نیز همچون حیوانات که از زمان‌های بسیار دور به همین شکل رفتار کرده‌اند، در شرایط بدوی‌اش باقی می‌ماند. تمام پیشرفت‌ها از مرد پدید می‌آید». (۱۸-۱۹). خصلت‌هایی همچون ناتوانی در کنترل خود، حسادت و خودبینی نیز ظاهراً در زندگی‌ای ریشه دارند که رانه‌ی آن غریزه است.

موبیوس خاطرنشان می‌کند که زن غریزی تهدیدی برای ساختارهای جامعه است. کندذهنی او و رفتار غیرطبیعی‌اش که ناشی از قاعدگی و بارداری است، بیشتر این امر را محتمل می‌سازد که او قانون را در مواقع تغییر زیرپا بگذارد: «اگر زن به لحاظ جسمی و ذهنی ضعیف نبود، اگر شرایط متعددی به طور کلی موجب بی‌ضرری او نمی‌شد، می‌توانست بسیار خطرناک باشد. انسان بی‌عدالتی و قساوت زن را در زمان آشوب سیاسی درمی‌یابد؛ درست مانند وقتی که زنانی را می‌بیند که متأسفانه به قدرت رسیده‌اند» (۲۰). از نظر موبیوس این وظیفه‌ی پزشک است که تهدید «فمینیسم» و زن مدرن را به عموم اطلاع داده و نسبت به آن هشدار دهد. [۲] زنانی که در فضای

[11] Nature
[12] P.J. Mobius
[13] Uber den physilogischen schwachsinn dess wibes

عمومی مشغول به فعالیت هستند و در پرداختن به مادری ناکام مانده‌اند تنها می‌توانند منتظر باشند که از کارافتادگی آن‌ها را از پا درآورد (۲۶). [۳]

موبیوس که طلایه‌دار جنبش دسته‌بندی کیفیات زن است اعتقاد دارد زنِ سوار بر غریزه فاقد توانایی تفکر مستقل است. معاصر او، اوتو واینینگر[۱۴]، با او اتفاق نظر داشته و معتقد بود زن، یعنی موجود ناتوان از تفکر منطقی، هم‌چنین فاقد ایگو است. از نظر واینینگر هستی زن تنها مبتنی بر جنسیتی است که به او دیکته شده است: «زن هیچ‌چیز نیست و درنتیجه و تنها به همین دلیل می‌تواند همه‌چیز شود» (۳۹۴). زن تلاش می‌کند تا با زیبایی جسمانی‌اش بازشناخته شود و ارزشش از ستایشی نشأت می‌گیرد که مرد به او ارزانی می‌کند. [۴] طبق نظر واینینگر «از آنجا که زنان در خود و برای خود احترامی ندارند، تلاش می‌کنند تا از رهگذر میل و تحسین ابژه‌ی قدردانی دیگران شوند» (۲۶۰). مرد وصف‌ناپذیر و تخریب‌ناپذیر است حال آن‌که زن توده‌ای انباشته، «تفکیک‌پذیر» و «تشریح‌پذیر» است (۲۷۶). [۵]

واینینگر هم‌چنین تأکید می‌کند که زن تمایل جنسی را برمی‌انگیزد تا به آن‌چه که می‌خواهد برسد. او می‌تواند از طریق هم‌خوابگی مرد را به بازی بگیرد تا آن‌چیزهایی را بگوید و انجام دهد که زن دوست دارد، حتی او را وادار به ارتکاب اعمال تبهکارانه به سود خود کند. هم‌خوابگی که زن آن را موجب می‌شود و برمی‌انگیزد، در نهایت مکانیسمی مخرب است: «درست همان‌طور که زن در حین هم‌خوابگی به خود-تخریبی اهتمام می‌ورزد، تلاش‌هایش نیز به طور کلی به قصد تخریب است» (۳۰۹). واینینگر اساساً مردان را درمقام قربانیانی آسیب‌پذیر تصویر می‌کند که سوژه‌ی کنترل زنان هستند.

اگر زن از اروتیسیسم درمقام یک سلاح استفاده کند، در نظر جامعه به مثابه تبهکار دیده خواهد شد. هرگاه زهد و خواست رنج با خودنمایی و فردگرایی تاخت زده شود، زن تبهکار متولد می‌شود. انسان‌شناس ایتالیایی، سزار لومبروسو[۱۵]، اولین عضو جامعه‌ی پزشکی اروپا بود که دست به مطالعه‌ی نظام‌مند همه‌جانبه‌ای در مورد زن تبهکار زد. کتاب ***زن خلافکار***[۱۶] (۱۸۹۹) که به همراه گوگلیلمو فررو[۱۷] با ادعای جست‌وجوی عدالت در قانون و مدیریت کیفری نوشته شده است، سندی همه‌جانبه است که خصایص زیست‌شناختی و روانی ظاهری زن تبهکار را ریشه‌یابی می‌کند. درحالی‌که فصل‌هایی با عناوین «جمجمه‌ی زن خلافکار» و «مغزهای زنان تبهکار» به شکل‌بندی فیزیولوژیک زن قانون‌گریز می‌پردازد، سایر بخش‌ها خصایص روانی زن ذاتاً جنایت‌کار را به بحث می‌گذارد. طبق

[14] Otto Weininger
[15] Cesare Lombroso
[16] The Female Offender
[17] Guglielmo Ferrero

نظر لوبمروسو و فررو زنان خصایص مشترک بسیاری با کودکان دارند از جمله کینه‌توزی، حسادت و خشونت. مادرانگی و هوش توسعه‌نیافته می‌توانند این خصایص را خنثی کنند اما اگر کیفیات کودکانه بروز یابند، نوع خاصی از شر به سرعت رو می‌آید:

> زمانی‌که فعالیتی بیمارگونه از کانون‌های روانی، کیفیات بد زنان را تشدید می‌کند و آن‌ها را وادار می‌کند در اعمال اهریمنی تسکین را بجویند؛ زمانی‌که زهد و احساسات مادرانه ناکافی‌اند و جای آن‌ها را اشتیاق‌های قوی و تمایلات اروتیک مشدد گرفته است ... مشخص است که نیمه‌تبهکار بی‌خطر حاضر در زن عادی باید به تبهکاری ذاتی، بسیار هولناک‌تر از هر مرد، تبدیل شود (۱۵۱).

در اینجا نویسندگان تمام زنان را تبهکاران بالقوه می‌دانند که دارای خشونتی مادرزاد هستند. زن تبهکار یک «هیولا» در نظر گرفته می‌شود (۱۵۲).

برای آن دسته از دانشمندان آغاز قرن که بر آن بودند تا طبیعت زن را کشف کنند، انگاره‌های غریزی، جنسی و غیرمادرانه درمقام تهدیدی برای جامعه و مستقیماً در پیوند با تبهکاری زنانه بود [۶]. سروکله‌ی بسیاری از خطابه‌های آن‌ها که مربوط به زن تبهکار بود، پس از جنگ جهانی اول، در گفتمان پزشکی و اجتماعی جمهوری وایمار مجدداً پیدا شد.

زن تبهکار: تلقی‌های فرهنگی وایمار

اظهارات موبیوس مبنی بر این‌که بی‌عدالتی و خشونت نزد زنان در زمانه‌ی دگرگونی سیاسی درون‌ماندگار است مانند یک طالع نحس در پیش‌گویی احیاء دوباره‌ی مَجاز زن تبهکار در دهه‌ی ۱۹۲۰ عمل می‌کند. جنگ، انقلاب، صنعتی‌شدن و پیدایش زن کارگر جدید، تغییرات عمده‌ای را برساخت که به مذاق توده‌ی مردمی که آشوب سیاسی و تورم متعاقب آن‌ها را به وحشت انداخته بود خوش نیامد. منتقد فرهنگی هانس استوالد[18] این گرایشات را در کتاب (تاریخ اخلاقی تورم[19]، ۱۹۳۱) مستند کرد. او در مقدمه بر این نکته تأکید می‌کند که زن آلمانی‌ای که در خلال جنگ جهانی اول مشغول به کار بوده است، به آسانی به زندگی خانوادگی سنتی بازنمی‌گردد. استوالد زن کارگر را به خاطر فروپاشی خانواده در آلمان مورد سرزنش قرار می‌دهد. زن وایمار برای تحقق میلش به زندگی در کامل‌ترین حالت، «بوالهوسیِ اروتیکی» را به وجود آورده «[که می‌تواند] دنیا را به سقوط [بکشاند]» [۷].

[18] Hans Ostwald
[19] Sittengeschichte der inflation

انگاره‌ی سقوطی که تمایل اروتیک آن را برانگیخته است در آثار بسیاری از دانشمندان و محققان وایمار تکرار می‌شود. در تلاش جهت ریشه‌یابی شناخت علت تبهکاری زنانه، دوباره میان امر جنسی و زن تبهکار ارتباط ایجاد شد. پروژه‌ی عظیم اریک وولفن[20] در ۱۹۲۳، ***زن به مثابه تبهکار جنسی***[21]، در ابتدا «روان‌پریشی جنسی زن» را ریشه‌یابی کرد و سپس انواع تبهکاری‌های منتسب به زنان را تحلیل کرد. این کتاب نه تنها خصیصه‌های فیزیکی ظاهری تبهکار را بررسی می‌کند بلکه همچنین انگیزه‌ی روان‌شناختی او را نیز مورد کندوکاو قرار می‌دهد. وولفن که با فرضیه‌ای زیست‌شناختی کار می‌کند، یعنی این فرضیه که قاعدگی، بارداری و یائسگی زنان را به دزدی و خشونت سوق می‌دهد، این مسئله را که «تبهکاری زنانه در عمل جنسی[22] ریشه دارد» مسلم می‌داند (۴۹).

وولفن مطالعاتش را با بیان آنکه حساسیت جنسی اثر مستقیمی بر فعالیت تبهکارانه دارد، آغاز می‌کند. به طور متوسط غریزه‌ی جنسی زن از مرد ضعیف‌تر است. همین انفعال جنسی است که «طلسم» زنان است «دربرابر جرم» (۴۷). اما زن هم‌چنین ظرفیت آن را دارد که مازادی از جنسیت را پدید آورد. وقتی که با عمل جنسی مشغول است، خودبینی ذاتی‌اش او را وادار به اعمال شهوانی می‌کند و معمولاً او را به روسپیگری، دله‌دزدی و قتل و سایر جرم‌ها سوق می‌دهد. طبق نظر وولفن کل موجودیت زن تحت تأثیر غریزه و درنتیجه احساس است. از آن‌جا که زن نمی‌تواند حقیقت یا عدالت را درک کند، قادر به ملاحظه‌ی قوانین و اقتدار پلیس نیست. زن همچنین تحت تأثیر زندگی عشقی‌اش است و این مسئله به افکارِ حسادت، تنفر و انتقام پروبال می‌دهد که به فعالیت مجرمانه منتهی می‌شود. در این وضعیت او دوست معشوقش نیست بلکه دشمنش است: «انگیزه‌های اروتیک یا جنسی، زن را متخاصم مرد می‌سازد زیرا زن می‌ترسد که شاید خودش فراموش شود یا آن‌طور که باید مرد عاشقش نشود یا گرامی‌اش ندارد. او هرچیزی را در جهان از نقطه‌نظری اروتیک یا جنسی مورد قضاوت قرار می‌دهد» (۶۱-۶۲). وولفن نهایتاً معتقد است که زن همواره یک موجود جنسی باقی می‌ماند زیرا او «کارکرد طبیعی آغازینی» دارد. مادامی که زن ارتباطی با فرزندآوری داشته باشد، در «انقیاد رابطه‌ی جنسی» است (۶۲).

وولفن نیز هم‌چون منتقدان پیشین مانند موبیوس، لامبروسو و فررو برای تشریح زن مجرم به غریزه و جنسیت روی می‌آورد: «به محض آن‌که سبعیت غریزی زن برانگیخته می‌شود، نسبت به مرد بدوی‌تر می‌نماید و زن را می‌توان تحت تأثیرات مذهبی (گناهِ زن-جنسی) درمقام خود شیطان به شمار آورد» (۶۹). تجویز هولناک وولفن عقیم‌سازی[23] اجباری پزشکی است جهت جلوگیری از «فرزندان منحط ... حذف لیبدوی مازاد، جنون جنسی،

[20] Erich Wulffen
[21] Woman as a Sexual Criminal
[22] sex
[23] Sterilization

هم‌جنس‌خواهی، زنای با محارم؛ جهت جلوگیری از فاحشگی، نامشروع‌بودن، کودک‌کشی و سایر خلاف‌های غیراخلاقی» (۵۲۰).

مطالعه‌ی روان‌شناختی وولفن از زن مجرم اگرچه در دهه‌ی ۱۹۲۰ در نوع خود فراگیرترین است، اما نمونه‌ی بی‌همتایی از چنین رساله‌ای در زمان خود نیست. روانشناس جرم هانس اشنایکرت[۲۴] مقاله‌ی دنباله‌داری در مورد زن درمقام مجرم منتشر کرد که بخشی از مجموعه مقالاتی در مورد جنسیت زنانه بود. [۸] مقاله‌ی اشنایکرت تحت عنوان *زن درمقام باج‌گیر و محرک*[۲۵] (۱۹–۱۹۱۸) با این گزاره آغاز می‌شود که مطالعات روی زن مجرم متعلق به عرصه‌ی تحقیقات جنسی است. از نظر اشنایکرت ایده‌هایی که رنگ‌وبوی جنسی دارند زن روان‌پریش را به سوی جرم سوق می‌دهند. [۹] اما زن نه تنها مسئول جرمی است که مستقیماً مرتکب شده بلکه همچنین مسئولیت سایر جرم‌هایی که محرک آن‌هاست نیز بر گردن اوست. اشنایکرت معتقد است که ایده‌ی ارتکاب جرم معمولاً ممکن است به زن نسبت داده شود درحالی‌که اجرای خود جرم باید توسط هم‌دست مرد عملی شود که قدرت بدنی بیشتری دارد. هم‌چنین این احتمال وجود دارد که یک جرم «به خاطر یک زن یا به نفع او» انجام شده باشد (Schneickert 30).

مطالعه‌ی اشنایکرت شامل مثال‌های بی‌شماری از زن مجرم و رابطه‌ی زن با جرم است. یکی از انگیزه‌های تعیین‌کننده‌ی شایع برای جرم میل به لباس زیبا پوشیدن و جذاب به‌نظرآمدن است. اشنایکرت داستان زنی را تعریف می‌کند که در قتل یک بیوه مشارکت کرد. زمانی که از او چرایی این کار پرسیده شد، پاسخ داد «من به کلاه‌های زیبا نیاز داشتم» (۳۶). اشنایکرت با نقل‌قول از لامبروسو و فررو در موضوع زن و لباس خاطرنشان می‌سازد: «یک زن دزدی یا قتل می‌کند تا خوب لباس بپوشد درست مثل تاجری که معامله‌های مشکوک می‌کند تا مهم به نظر برسد». اشنایکرت تأکید می‌کند که در مقایسه با آغاز قرن، جرم‌هایی که زنان مرتکب آن‌ها شده‌اند افزایش یافته است. او با این ادعا که «روند مستقل‌شدن[۲۶]» زن مسبب تبهکاری در سال‌های اول جمهوری وایمار است، تشخیص پزشکی استوالد را تکرار می‌کند (۳۹). [۱۰]

هم‌زمان که جرم‌شناسانی چون وولفن و اشنایکرت رساله‌هایی قطور در مورد زن مجرم تولید می‌کردند، نشریات جرم‌شناسی وایمار نیز دربردارنده‌ی مطالعاتی در مورد زنان و تبهکاری بودند. مجله‌ی *ماهنامه‌ی جرم*[۲۷] که

[24] Hans Schneickert
[25] Das Weib als Erpresserin und Anstifterin
[26] Verselbstandigung
[27] *Kriminalistische Monatshefte*

در مورد علم و پراکسیس[۲۸] جرم بود، مقالات بی شماری را در مورد دشواری مبارزه با روسپی‌گری منتشر کرد. دکتر واینبرگر[۲۹] در مقاله‌ای با عنوان «روسپی‌گری و تبهکاری[۳۰]» می‌نویسد که روسپی‌گری باید در ذات یک موجود باشد، به طور مشخص‌تر در آناتومی زنی که انحطاطش مشابه مرد مجرم است. درست همانطور که مرد مجرم به دزدی و سایر اعمال مجرمانه روی می‌آورد، زن روسپی نیز تمایلات مجرمانه‌اش را در روسپی‌گری محقق می‌کند. در این‌جا تشابه این نظریات در رابطه‌ی هرکدام با «دنیای امر ضداجتماعی» جای دارد (Weinberger 58). افسر پلیس دکتر ملشر[۳۱]، در مقاله‌ی دیگرِ این ماهنامه در مورد روسپی‌گری، روسپی‌گری زنانه را در مقام نوعی عمل حفاظت نفس تعریف می‌کند. درحالی‌که مرد تحت تأثیر رانه‌ی بازتولید است که او را به سوی فعالیت جنسی خشن و چندهمسرانه سوق می‌دهد زن صرفاً باید این نیاز را برآورده سازد: «در نتیجه ما روسپی‌گری را در اتحاد با هر دو نیاز اولیه [گرسنگی و عشق] می‌بینیم» (Melcher 97). اهمیت بیولوژی در تولید مجرم جنسی مؤنث که پیش از این موبیوس و وولفن به آن پرداخته بودند، در این مطالعه‌ی روسپی‌گری برجسته شده است.

بحث مجرم جنسی مؤنث در کتاب‌ها و مجلات پژوهشی در دوره‌ی وایمار مسیری تحقیقی را بازنمایی می‌کند که به موازات علاقه‌ی گسترده‌تر عمومی به جرم پیش می‌رود. از مقالات در نشریات جریان اصلی پیرامون شکل‌بندی روان‌شناختی مجرم گرفته تا افسانه‌های دنباله‌دار مشهور در مورد جرم و پیدایش رمان کارآگاهی، بازار جرم داغ بود. در حالی‌که نرخ جرم در آلمان پس از جنگ جهانی اول در حال کاهش بود، احساس پنهانی از خشونت سیاسی در دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، ناپایداری را دقیقاً در هسته‌ی دموکراسی آلمانی نشان می‌داد. [۱۱] نمود پرسروصدای جرم در رسانه‌های جمعی اضطراب درباره‌ی جمهوری نوپا را به سمت **دیگریِ** هولناکی هدایت کرد که قابل فهم و مهار بود. [۱۲] رساله‌های روان‌شناختی در مورد مغز مجرم در رسانه‌های جمعی به عموم مردم اطلاعاتی «واقعیت‌بنیاد[۳۲]» در مورد سرشت مجرم می‌دادند که به شهروند عادی آلمانی طبقه‌ی متوسط کمک می‌کرد **دیگری** شیطانی را طبقه‌بندی کند تا درکی از خود را تثبیت کند. [۱۳] در نتیجه شهروندان می‌توانستند ناامنی‌های خودشان را (اقتصادی، سیاسی، اجتماعی) به روان‌پریش مجرمی فرافکنی کنند که جور دیگری درک می‌شد و به این طریق تهدید مجرمانه را برملا و نام‌گذاری کنند و نوعی حس امنیت به دست آورند.

رسانه‌های جمعی در آلمان وایمار علاقه‌ی وافری به تشریح جرم و افشای خصوصیات روان‌شناختی ادعاشده‌ی مجرم نشان می‌دادند. حالت مغزی آشفته‌ی مجرم او را (چه زن و چه مرد) از فرد بورژوای درستکار جدا

[28] Praxis
[29] Dr. Weinberger
[30] Prostitution und Kriminalita
[31] Dr. Melcher
[32] Factual

می‌کرد. پارادایم مجرم در برابر شهروند درستکار به خصوص در پوشش خبری زن مجرم آشکار بود. درست همان‌طور که جامعه‌ی علمی مجرم مؤنث را در مقام هیولایی غریزی تعریف می‌کرد، رسانه‌های جمعی نیز کار مشابهی می‌کردند. روزنامه‌های پرخواننده همچون *برلینر تاگبلات*[۳۳] و *جنرالانزایگر فور دورتموند*[۳۴] مقاله‌هایی را در مورد مجرم مؤنث چاپ کردند که بسیار مشابه ***زن درمقام مجرم جنسیِ*** وولفن بود. زن در یکی از مقالات ۱۹۳۰، مجدداً درمقام موجودی غریزی و تحت فرمان احساس تصویر شده است. طبیعت، زن را بیش‌تر [از مرد] محفوظ داشته است اما اگر «سد بشکند» (اگر غرایز طبیعی‌اش آزاد شود)، او نسبت به همتای مردش مجرم بسیار بدتری است: «اگر زن به جرم روی آورد، مشاهده خواهیم کرد که تمام غرایز قوی طبیعی مانند خشونت، انتقام، تنفر، حسادت، خشم [و] عصبانیت بر زن بسیار قوی‌تر از مرد غلبه می‌کند» (Samuelsdorff 8). [۱۴] علاوه بر این، نویسنده تأکید کرده است که این خصوصیات بلافاصله آشکار نمی‌شوند چرا که زن بازیگری ماهر است. زمانی‌که زن زیباست و به شکلی آراسته لباس پوشیده، برایش بسیار آسان است که بر ضد مردان مرتکب جرم شود.

مطبوعات جریان اصلی وایمار بر سر این نکته توافق داشتند که زن مجرم نسبت به انجام وظایف خانوادگی/بازتولیدی‌اش از خود اکراه نشان می‌دهد. [۱۵] بنابراین تنها راه مهار جرم، آموزش مسئولیت‌های اخلاقی‌اش به او بود (Samuelsdorff 8). مسئولیت اخلاقی شامل جایگاه زنان در مقام محافظ خانه و خانواده می‌شد. هر رفتار جایگزینی برچسب منحرف می‌خورد. [۱۶] جفت‌شدن بیولوژی و تبهکاری (قاعدگی، بارداری، یائسگی = فعالیت تبهکارانه) در مطبوعات محبوب ماند. «مراحل متناظر زندگی» در زنان منجر به مشکلات روانی می‌شود و سبب می‌شود که زن نسبت به مرد در استدلال‌کردن توانایی کم‌تری داشته باشد و در نتیجه در پاسخ به اعمال مجرمانه‌اش نیز کم‌تر توانا باشد. [۱۷]

اغلب در مطبوعات جریان اصلی و نیز مجامع علمی، انحراف زنانه و ارتباطش با تبهکاری در نسبت با روسپی‌گری توصیف می‌شد. زن شهوانی و شهوت‌ران یکی از مشغولیت‌های رسانه‌ها بود. منتقد اهل وایمار، توماس ورلینگ[۳۵]، در مقاله‌ای برای مجله‌ی *داس تاگبوخ*[۳۶] تأکید داشت که برلین در حال تبدیل‌شدن به یک روسپی است. ورلینگ با عاریت‌گرفتن مقوله‌های مادر و روسپی از اوتو واینینگر، اصرار داشت که زنان میان این دو مقوله در نوسانند. اگر شانسی به زن داده شود (و به «وسایل ضدبارداری» دسترسی یابد) «یاد خواهد گرفت که لذت ببرد اما فراموش خواهد کرد که چگونه یک هدف داشته باشد» (۷۲۲). در دوران انحطاط ظاهری پس از جنگ، «زنانِ دامن

[33] Berliner tageblatt
[34] Generalanzeiger fur Dortmund
[35] Thomas Wehrling
[36] Das Tagebuch

کوتاه با جوراب‌های بلند ابریشمی» دیگر علاقه‌ای به فرزندآوری ندارند بلکه در عوض مشتاق قدم‌زدن در خیابان‌ها هستند. ورلینگ از مردان خوب قوی آلمانی که با دختران خیابانی «شوم» برلین قاطی می‌شوند و می‌جوشند انتقاد می‌کند. روسپیان برلین نه تنها شامل آن مفلس‌هایی می‌شود که در خیابان‌ها قدم می‌زنند بلکه همچنین زنان بورژوا را نیز دربرمی‌گیرد، «نسلی از زنان ... که هیچ‌چیز در ذهن ندارند جز بازاریابی برای جذابیت جسمی‌شان» (۷۲۱). [۱۸] از نظر ورلینگ یک فساد اخلاقی مشخص بر طبقه‌ی متوسط نازل شده است: زن قربانی فساد اخلاقی شده است. برلین به عنوان پایتخت روسپی‌گری آلمان، تنها می‌تواند مدعی نوعی از هلنیسم باشد، مانند «[سور و سات] بزم‌هایی هلنیستی در اتاق‌های تاریکِ مجاور هر سالن رقص» (۷۲۱). [۱۹]

مطبوعات آلمانی نیز از برلین درمقام یک روسپی (یا روسپی بابل) یاد می‌کردند. پائول گورک[۳۷] در ۱۹۲۳ در مورد برلین اینطور می‌نویسد: «من برلینم، شهری پر از فساد و میل! در من نیرنگ مثل یک سگ کوچک با قلاده‌ی آبی این سو و آن سو می‌رود، دروغ مثل یک لاس عاشقانه با دهان آراسته‌ی یک زن است! جنایت، عزت و احترام قهرمانان را دارد و بی‌اخلاقیِ مقدس صاحبِ زمین است!» (qtd. In Bergius 103). برلین درمقام کلانشهری حسانی فضایی خطرناک بود که در آن جرم و مرگ با روسپی مرتبط بودند. هم‌چنین فضایی بود که در آن نقل‌وانتقلات پول، مبارزات سیاسی، توسعه‌ی صنعتی و انحرافات جنسی محسوس به بافت جامعه‌ی بورژوایی سنتی یورش برده بود. بدن روسپی بازنمود این افراط و هرج‌ومرج بود و مانند زن مورد توصیف اوتو واینینگر، بدکاره‌ی شهر همچون «بدنی مثله‌شده، مرده و وهم‌گون» (Berguis 102) دیده می‌شد. تابلوی هنرمند اکسپرسیونیست، اوتو دیکس[۳۸]، از شهر-درمقام-بدکاره با عنوان *کلانشهر*[۳۹] (۲۸-۱۹۲۷) نگاهی است به زندگی شهری تکه‌تکه‌شده شامل رابطه‌ی روسپی با کلانشهر در سناریوهای مثله‌شده‌ی متنوع آن. [۲۰]

کلانشهر دیکس تابلویی سه‌لته‌ای است که صحنه‌ای بزرگ از یک کافه‌ی موسیقی جز[۴۰] در مرکز آن است که در سمت چپ آن رهگذران خیابانی و در سمت راست آن افرادی دوجنسیتی با لباس زنانه قرار دارند. همه‌ی جنبه‌های شهر-به ترتیب کافه، خیابان و محدوده‌ی نمایش- تصویر شده است. زنانی که در این فضاها به سر می‌برند به شکلی اغواگرانه با ابریشم، تور، جواهرات و پر پوشیده شده‌اند. با آنکه زنان حاضر در لته‌ی مرکزی عمدتاً به شکلی بارز ثروتمند هستند، تفاوتی بسیار جزیی در مدل لباسی که هرکدامشان پوشیده‌اند وجود دارد. این زنان شهری می‌رقصند و لاس می‌زنند و به جز آن در شهر جلوه‌فروشی می‌کنند و آن را از آن خود می‌دانند. روشن است

[37] Paul Gurk
[38] Otto Dix
[39] Metropolis
[40] Jazz bar

که رهگذران خیابانی لته‌ی چپ روسپی هستند اما لباس‌های پر زرق‌وبرق همه‌ی زنان تابلو حاکی از نوعی عشوه‌گری و لوندی مرتبط با زنانی است که خود را برای فروش عرضه می‌کنند. [۲۱]

تابلوی دیکس با توجه به پیشینه‌ی آثار وولفن جرم‌شناس، شهری را مملو از روسپیان نشان می‌دهد. زیرا درحالی‌که روسپی معمولی بدنش را آزادانه در خیابان به فروش می‌گذارد، «دختر منشی معشوقه‌اش را فقط هر شش ماه عوض می‌کند و تنها به معشوقه‌اش اجازه می‌دهد که او را بیرون ببرد، برایش خرج کند و به او هدیه دهد» (Wulffen 496). وولفن معتقد است که لاس‌زدن، دلبری و رابطه‌های جنسی خارج از ازدواج فرم‌های موقر روسپی‌گری هستند که در حقیقت ریشه در «خلق‌وخوی روانی» هر زنی دارند و «قابل ریشه‌کن‌شدن نیستند» (۴۹۶). [۲۲]

زنان شهر دیکس جاذبه‌ی جنسی دارند و پرخاشگر هستند. هم‌چون همان شهری که خود را آزادانه و سخاوتمندانه به آن عرضه می‌کنند. [۲۳] آن‌ها در *کلانشهر* پیوست‌هایی به موجودیت گسترده‌تر شهر را بازنمایی می‌کنند، جایی که می‌توان به معنی واقعی زمانی «خوب» داشت. در اجرای اورسولا فن زدلیتز[۴۱] از مجلس رقصی در برلین، واضح است که بدن ابژکتیوشده‌ی روسپی همان شهر است:

> چهره‌ی زنان در میان توده‌ها غیرحقیقی و کسل‌کننده است. آن‌ها به طرزی شگفت‌آور سریعاً با ضرباهنگ بی‌روح پژمرده می‌شوند، بنابراین لایه‌های کرم‌پودر روی هم می‌ماسند و لب‌ها زیر رژلب ترک می‌خورند. آن‌ها هر نشانه‌ای از فردیت را از دست می‌دهند و تنها اعضا و جوارح هیولای هزارسر هستند (۳۴۹).

اوتو دیکس نیز مانند سایر منتقدانی که در مورد برلین نوشتند، معتقد بود «هیولای هزارسر» شهر را برمی‌سازد. [۲۴] درست همانطور که رقصندگان تیلر گرلز[۴۲] مورد توصیف زیگفرید کراکائر[۴۳] در اجراهای ورزشگاهی‌شان در قالب سیماهایی زینتی متراکم می‌شوند، رابطه‌شان با «جایگاه امر اروتیک» و هویت جمعی‌شان در مقام «سیمای هیولاوش» نیز با توده‌های مردم خارج‌شده از ادارات و کارخانجات شهر گره خورده است (Kracauer, "Ornament" 68-70). بنابراین زنِ دارای جاذبه‌ی جنسی در بی‌شمار فرم‌هایش، مجازی است از شهر، جمع، توده و خطاکار بالقوه.

فم‌فتال مجرم وایمار و فیلم خیابانی

---

[41] Ursula von Zedltiz

[42] Tiller Girls نوعی رقص جمعی که در آن دختران رقصنده دست‌هایشان را به کمر همدیگر می‌آویزند و با پاهایشان حرکات موزون انجام می‌دهند.

[43] Siegfried Kracauer

خطر شهر و جاذبه‌ی روسپی الگوهای اصلی فیلم ***خیابان*** کارل گرون در ۱۹۲۳ هستند. فیلم گرون برای آن‌که کلان‌شهر مطلوب را در روسپی اغواگر متجلی کند، مکر شهر را نشان می‌دهد، روسپی‌ای که برای قربانیان مردِ از همه جا بی‌خبرش ویرانی به بار می‌آورد. فیلم با متن آغازینی شروع می‌شود که از تهدید شهر حکایت می‌کند: «در زندگی تقریباً هر مردی، چه آدم خوبی باشد چه بد، وقتی که از یکنواختی و ملال زندگی روزمره‌اش بیزار شده است، زمانی پیش می‌آید که ... دلش برای امر ناشناخته پرمی‌کشد، برای افسون و هیجانِ مرد دیگر، مردی که در خیابان است.» قبل از آن‌که اولین ایماژ تصویری بر پرده ظاهر شود، تهدید امر ناشناخته و افسون «خیابان» محرز است. زمانی که متن آغازین محو می‌شود، نمای معرف مردی را در حال درازکشیدن روی مبلی در اتاقی تاریک نشان می‌دهد. اثاثیه‌ی اتاق حاکی از آن است که او عضوی از طبقه‌ی خرده‌بورژوا است. همسرش هم که در آشپزخانه مشغول آماده‌سازی شام است ویژگی‌های کلیشه‌ای محیط اجتماعی طبقه‌ی متوسط رو به پایین را نمایش می‌دهد: او با بدنی توپر همراه با پیراهن راسته‌ی چسبان و موهایی که پشت سرش جمع کرده است، به نظر پیشخدمت و آشپزی هرچند غیرجذاب اما وظیفه‌شناس می‌آید. در سکانس بعدی آنچه مرد را به وجد می‌آورد سوپ دستپخت همسر نیست بلکه بازی سایه‌ی بیرون در خیابان است که روی سقف افتاده است. ترکیب نور و تاریکی که شبح آدم‌هایی که در شب یک‌دیگر را ملاقات می‌کنند یا از کنار هم می‌گذرند را نشان می‌دهد. سایه‌ی یک مرد به سایه‌ی یک زن خوشامد می‌گوید- مرد به محض رفتن زن او را تعقیب می‌کند. تصور یک ملاقات یا پیشنهاد اتفاقی مردی را که روی مبل است و سعی می‌کند سایه‌ها را لمس کند و لحظه را فراچنگ آورد، به هیجان می‌آورد. کشمکش با اغواگری او را به سمت پنجره‌ای می‌کشاند که در آن‌جا فعالیت عصرگاهی خیابان به مونتاژی از تصاویر کارناوالی تبدیل می‌شود. مردم شاد، تبلیغات پرنور، پرسه‌زن‌ها[۴۴]، روسپیان، آتش‌بازی و ترن هوایی‌ای که وضوح می‌یابد و از وضوح خارج می‌شود تا تصاویری فانتزی بسازد که بازنمای فانتزی مرد از زندگی شهری است. مرد که از فعالیت مشاهده‌شده‌ی خیابان منقلب شده است، از همسر و آپارتمانش می‌گریزد و حتا از خوردن وعده‌ی عصرگاهی‌اش نیز بازمی‌ماند. [۲۵]

سکانس‌های آغازین ***خیابان*** وعده‌ی تعارضی میان اخلاقیات خرده‌بورژوای سنتی و کشش زندگی شبانه را می‌دهد. در این نزاع، مکان اغواگری در دنیای سایه‌ها نشان داده شده است، جایی که مردان و زنان با یک‌دیگر ملاقات می‌کنند و بُر می‌خورند. کشش جنسی شهر بیشتر در سکانس بعدی نمایش داده می‌شود که در آن قهرمان مرد به ویترین‌های مغازه‌ها چشم دوخته است و مشغول براندازی تبلیغاتی است که زنانی نیمه‌عریان را در حالت‌هایی برانگیزاننده نشان می‌دهند. در این لحظه زن شکارگر دست به کار می‌شود. از دل سایه‌های خیابان زنی ظاهر می‌شود

[44] Flaneur

در حالیکه ادعا می‌کند به او دستبرد زده شده است. سیمای روسپی گرون یک شیاد و متظاهر است که تضرع رقت‌بارش برای کمک بلافاصله انگیزه‌های او را زیر سؤال می‌برد. لباس سیاه زن و کلاه افتاده‌ی سیاهش احساس شوم دلهره می‌بخشد. قهرمان که در محاصره‌ی خیابان‌های تاریک و راه‌های باریک است در سناریویی خطرناک گیر افتاده است.

به نظر می‌رسد زمانی که قهرمان تحت نفوذ افسون شهر قرار می‌گیرد، خود شهر نقش روسپی را بازی می‌کند. نقدی از فیلم ***خیابان*** در ۱۹۲۳، خیابان را به زنی اغواگر تشبیه می‌کند: «جریان زندگی خیره‌کننده‌ی شهر، زوج‌های دل‌ربایش و مکان‌های افراطی مدرن، فرد نافرهیخته‌ی شرافتمندی را به خارج از مسیر منحرف کرده است» (Vorwarts 10). دسته‌بندی «فیلم خیابانی» که در بازنگری فیلم‌های وایمار همچون ***خیابان***، ***خیابان‌های اندوه*** و ***آسفالت*** به آن‌ها اطلاق شده است، نوعی شیفتگی نسبت به خیابان را در تمام «گوشه‌ها و زوایای تاریکش» نشان می‌دهد (Rotha 206). [۲۶] خیابان، فریب اغواگر امر ناشناخته را پیش می‌نهد و نوعی رهایی از حساسیت‌های بورژوایی را وعده می‌دهد. همچنین خیابان دربردارنده‌ی فریب کافه‌ها و کلوب‌های شبانه است، جایی که لذات جنسی به وفور یافت می‌شود و قهرمانانش را با «زندگی در سالن‌های رقص پر زرق‌وبرقش» اغوا می‌کند (*Deutsche Allgemeine Zeitung 9*). در اینجا تهدید خیابان با چهره‌ی محبوب روسپی در هم می‌آمیزد تا موجودیت هر مردی را مورد تهدید قرار دهد.

مقر روسپی کلوب شبانه است. در اینجا او قهرمان را که از پیش فریفته‌ی زیبایی او شده است اغوا می‌کند. قهرمان به محض ورود به کلوب خود را در بالکنی با منظری بالاتر از جمعیت می‌یابد. در لحظه‌ای پرسرگیجه این صحنه از کنترل خارج می‌شود و می‌چرخد. رقصندگان سروته شده‌اند و قهرمان خود را در میانه‌ی این سردرگمی در نظر می‌آورد. پیام اصلی یعنی این‌که او دیگر کنترل موقعیت را ندارد از رهگذر شکوه مست‌کننده‌ی کلوب برجسته‌تر شده است. زنان زیبا که لباس‌های ابریشم گران‌قیمت پوشیده‌اند، مردان آراسته و فراوانی شامپاین، هشدار زوال، انحراف و هرج‌ومرج را می‌دهد که بی‌شباهت به توصیف منتقد وایمار از خوش‌باشی هلنی نیست. روسپی در این فضا قهرمان و نیز مرد شهرستانی ثروتمندی را اغوا می‌کند تا در یک بازی ورق با دو تن از هم‌دستان مردش شرکت کنند که در این بازی قهرمان تمام پولش را می‌بازد. قهرمان خرده‌بورژوا وادار می‌شود برای پرداخت بدهی قماربازی‌اش چکی بدهد که متعلق به خودش نیست.

زمان و قراردادهای اجتماعی بر سر میز ورق به نظر منجمد شده‌اند. ایده‌ی منتقد فمینیست ماری آن دوآن[۴۵] در مورد زنانگی‌ای که خارج از زمان است («همان پرتو، همان لبخند که بر هیچ تعهد دیرپایی دلالت ندارد») با بازی شانسی مصادف می‌شود که ریشه در منطق علت‌ومعلولی ندارد (Doane 156-57). در این فضا روسپی بهتر از همیشه قادر است آشوب به پا کند و شخص را آواره کند. او قهرمان مرد را آرام می‌کند در حالی که هویت بسیار بورژوایی مرد که با حلقه‌ی ازدواج نمادین شده، از او سلب شده است. روسپی گرون مانند *فم‌فتال*[۴۶] فیلم ***جعبه ی پاندورا***[۴۷]ی جی. دبلیو. پابست[۴۸]، طالع خطرناکی برای مرد قمارباز است. درست مانند لولو[۴۹] که آلوا[۵۰] را به غربت و به کشتی‌ای می‌کشاند که در آن آلوا مغلوب اشتیاقش به قمار می‌شود، روسپی ***خیابا ن*** نیز خرده‌بورژوای ماجراجو را به بازی ورقی ترغیب می‌کند که می‌تواند به طور بالقوه آخرین بازی عمرش باشد.

توصیف کارل گرون از روسپی و نسبتش با بازی شانس در ارزیابی جرم‌شناسان وایمار از روسپی‌گری بازتاب می‌یابد. روسپی ارتباطی قوی با «دنیای ضداجتماع» دارد و احترام ناچیزی برای قراردادهای اجتماعی سنتی قائل است (Weinberger 58). سالن رقص و میز قمار برای روسپی محیطی جدا از محدودیت اجتماعی فراهم می‌آورد، جایی که او می‌تواند کنش‌های مجرمانه را در سر بپروراند: «برای روسپیِ باتجربه کار سختی نیست که ملاقات‌کننده‌ی تحریک‌شده و عموماً مست را به خرج‌کردن افراطی سوق دهد. برای برآمدن از پس مخارج، اولین قدمِ خارج از مسیر شرافتمندانه اتفاق می‌افتد، یعنی برداشت پول از گاوصندوقی که به او سپرده شده است یا اختلاس پول دیگران» (Aschaffenburg 108). [۲۷] این روسپی است که قهرمان ***خیابا ن*** را وسوسه می‌کند تا چکی را که از آن خودش نیست در قمار ببازد که منعکس‌کننده‌ی انگاره‌ی اشنایکرت است مبنی بر آنکه زن مرد را به ارتکاب اعمال مجرمانه می‌کشاند.

زنجیره‌ی دلالت، روسپی –بازی شانس- تبهکاری، هم در روایت فیلم و هم در رساله‌های وایمار در مورد تبهکاری مشهود است. ارنست انگلبرشت[۵۱] و لئو هلر[۵۲] رابطه‌ی میان روسپی‌گری و طبیعت مجرمانه‌ی سالن قمار را در مقاله‌ی ۱۹۲۶ خود تحت عنوان *سیماهای شهر*[۵۳] توضیح می‌دهند:

---

[45] Mary Ann Doane
[46] Femme fatale
[47] Pandora’s Box
[48] G. W. Pabst
[49] Lulu
[50] Alwa
[51] Ernst Engelbrecht
[52] Leo Heller
[53] Figures of the City

درست به همان اندازه‌ای که کلوب‌های بی‌بندوبار قمار خطرناکند... در اینجا نیز واقعاً همیشه همه نوع آدم رذلی وجود دارد که با مهمانان بی‌تجربه رفتاری دوستانه می‌کنند و آن‌ها را می‌چاپند و از آن‌ها دزدی می‌کنند. نیازی به ذکر این نکته نیست که این اقدامات قماربازانه‌ی بی‌بندوبار بسیار مورد پسند افراد تیزهوش هم در میان مدیران و هم مهمانان است. ما در این کلوب‌های بی‌بندوبار قمار، مثل اغلب مواقع در کلوب‌های شبانه، «خانم‌هایی» را پیدا می‌کنیم که زمانی که اولویتشان گزکردن خیابان‌ها برای تمنای عشق نباشد، جهت اهداف کاری در آن‌جا مستقر شده‌اند (26-724).

از نقل قول بالا طنین روایت ***خیابان*** به گوش می‌رسد و عقایدی در مورد تبهکاری را منعکس می‌کند که در نشریات وایمار نیز مشهود بود. زیرا خیابان و شهر که عناصر «آسفالت، ماشین‌ها، مردم، چراغ‌های خیابان، سالن رقص، شراب‌خانه‌های آپارتمانی، ورق‌بازی، جنایت» آن را به پیش می‌راند باید جدی گرفته می‌شد (*Montagspost 9*). نقدی از ***خیابان*** در سال ۱۹۲۲ بر این انگاره تأکید می‌کند که فیلم گرون روح زمانه‌ی خود بود. کلانشهر در ***خیابان*** نیز همچون سایر سازه‌های فرهنگی معاصر وایمار به خطر و مرگ ترجمه شد: «منظر خیابان ... کاریکاتور عصری که روحش را قربانی کارخانه می‌کند و خود را با شیطنت‌هایی دیوانه‌وار تسکین می‌دهد. رقص مرگِ دورانی که خود را با فریاد خفه می‌کند تا گریه‌وزاری‌اش را در خود خفه کند» (*Filmkurier 13*). منظر خیابانی که در فیلم گرون تصویر شده است، *کلانشهر* اوتو دیکس را پیش‌بینی کرده و رابطه‌ی میان شهر و زن تبهکار را برجسته می‌کند.

روسپی در بخش آخر ***خیابان*** تمایل حقیقی خود را با اغفال قهرمان فیلم در آپارتمان نیمه‌ویران خود آشکار می‌کند. سکانس بعدی حوادث —همدستانِ روسپی، مرد شهرستانی را به قتل می‌رسانند و قهرمان فیلم را به جای قاتل جا می‌زنند– سناریویی پیچیده را به هم می‌بافد که ظاهراً قهرمان نمی‌تواند از آن فرار کند. [۲۸] روسپی در دادگاه علیه قهرمان شهادت می‌دهد و او را متهم به قتل مرد شهرستانی می‌کند. تنها دختر کوچکی که در آن آپارتمان زندگی می‌کند (دختر روسپی و یکی از همدستانش) گواهی بر بی‌گناهی قهرمان می‌دهد. در این لحظه، بی‌گناهی دختربچه در تضاد با تمایلات مجرمانه‌ی روسپی است. اما به محض آنکه روسپی دختر را در شنل بزرگی می‌پیچید احتمال آن می‌رود که دختر ممکن است با گذر زمان دستورات مادرش (و پدر مجرمش) را دنبال کند. همان‌طور که جرم‌شناس اریک وولفن خاطرنشان کرده است: «روسپی در وجود هر زنی نهفته است– چه به لحاظ فیزیولوژیک و چه روان‌شناختی» (493)، و «فرودستی و تحصیلات پایین» می‌تواند تمایل ذاتی از پیش موجود در زن را به انجام شغل روسپیگری، تسریع بخشد (495). اگر کسی به خوانش این فیلم از رهگذر متن وولفن بپردازد،

به دختر کوچولو قول آینده‌ای مأیوس‌کننده داده شده است. در بستری بزرگ‌تر، نطفه‌ی زن تبهکار که در نامحتمل‌ترین جاها (و بدن‌ها) یافت می‌شود توانایی بالقوه‌ی آن را دارد که بلافاصله حمله کند.

در پایان ***خیابان*** قهرمان از نقشه‌ی خودکشی‌اش نجات می‌یابد و نزد همسرش بازمی‌گردد، همسری که در انتظار او است. زن و شوهر از پنجره به خیابانی می‌نگرند که در ساعات پیش از سپیده‌دم عاری از هر فعالیتی است. با این‌که پایان فیلم امیدبخش آن است که ارزش‌های بورژوایی سفت‌وسخت بر خطرات خیابان غلبه خواهند کرد، اهمیت مداوم خیابان چیز شومی است. اگرچه خیابان زمانی‌که قهرمان به خانه بازمی‌گردد خالی است، به زودی با فعالیت زندگی روزمره پر خواهد شد تا به زودی ضرباهنگ شب و فعالیت مجرمانه‌ای که غروب آفتاب حاکی از آن است پی‌گرفته شود. پایان فیلم با عطف به نیاز شهروند وایمار به شیطانی‌کردن مجرم در مقام **دیگری**، بر این انگاره صحه می‌گذارد که شهروندان روی‌هم‌رفته مجرم نیستند بلکه آن **دیگری** در همین حوالی کمین کرده است. برای محافظت دربرابر مجرم نیاز به گوش‌به‌زنگ‌بودن است، به ویژه در تشخیص روسپی و اجتناب از او که «استعدادهای نمایشی»اش می‌تواند مرد از همه‌جا بی‌خبر را فریب دهد (Samueldorff 8). [۲۹]

همچنین می‌توان استعدادهای نمایشی زن مجرم را در فیلم خیابانی کلاسیک جو می[۵۴] یعنی ***آسفالت***[۵۵] دید. می در تلفیقی از زندگی شهری با تبهکاری، حرکت و آشوب خیابان را ثبت می‌آورد. ***آسفالت*** با مونتاژی از آتش، تاریکی و مردانی که آسفالت خیابان را می‌کوبند آغاز می‌شود. میان‌نویس در سکانس آغازین می‌گوید: «پیاده‌راه آسفالت، صدای آزاردهنده و غلغله، پاها و چرخ‌ها دائماً در حرکت: زندگی شهری.» جنبش آشفته‌ی شهر، حضور تراموا‌ها، ماشین‌ها و ازدحام مردم در خیابان‌ها نشانگر افراط زندگی شهری است. دوربین متحرک می هم‌چنین احساسی از سرگیجه و عجز می‌دهد چرا که تماشاگر در محبس ساختمان‌ها و سازه‌ها به این طرف و آن طرف پرت می‌شود. فیلم سریعاً از صحنه‌های شهر به نمایی از پرنده‌ای در یک قفس کات می‌خورد. انگاره‌ی در قفس‌بودن یا به‌تله‌افتادن از رهگذر مونتاژ پیشین از شهر مورد تأکید قرار گرفته است. بنابراین مقدمه‌ی ***آسفالت*** تعارضی را میان فرد و نیروهای مقاومت‌ناپذیر خیابان محرز می‌کند. [۳۰]

در ***آسفالت*** نیز خرده‌بورژوا ابژه‌ی به‌دام‌افتادن است. تصویر پرنده‌ی در قفس با منظر بازنمایانه‌ای از آپارتمان یک شهروند دنبال می‌شود: تُنگ‌های میوه و سبزیجات به آراستگی روی طبقه‌ای به نمایش درآمده‌اند، ساعتی جلوی آنهاست و زوج پیری پشت میز آشپزخانه در حال نوشیدن قهوه و خواندن روزنامه ظاهر می‌شوند. نظر

[54] Joe May
[55] Asphalt

پیرزن –«خدای من، هیچ‌چیز نیست جز گزارش‌های جنجالی»– هم‌نشینی دنیای امن اما راکد آپارتمان کوچک با دنیای خارج را عرضه می‌کند.

فیلم دوباره از آپارتمان زوج بورژوا به صحنه‌هایی از خیابان کات می‌خورد. چراغ‌های خیابان روشن می‌شوند –بعد از ظهر فرامی‌رسد. مردم به خیابان‌ها سرازیر می‌شوند، برخی توقف می‌کنند تا ویترین مغازه‌ها را نگاه کنند. فیلم روی کیف دستی زنانه‌ای که در میان غلغله‌ی جمعیت قاپیده می‌شود فوکوس می‌کند. به محض آن‌که رهگذر می‌ایستد تا زنی را که در حال پوشیدن یک جفت جوراب ابریشمی است از پنجره‌ی مغازه‌ای نگاه کند، مجرمان موفق می‌شوند تا محتوای کیف دستی زن از همه جا بی‌خبر را بدزند. از تماشاگر دعوت شده است تا ارتباطی میان جنسیت زنانه (کنش حسانی کشیدن جورابی ابریشمی روی پوست) و تبهکاری رایج برقرار کند. صحنه‌ی بعدی با مقدمه‌ای از زن مجرم این پیوند را تصدیق می‌کند.

نسخه‌ی ***آسفالت*** از زن مجرم، یک دزد الماس است. او که ریزنقش و خوش‌پوش است به نظر فروشندگان مغازه‌ی جواهرفروشی که مشتاقند مجموعه‌ی متنوعی از الماس‌های سبک را به او نمایش دهند کاملاً بی‌خطر می‌رسد. به محض آنکه زن (السی[۵۶]) شروع به لاس‌زدن با متصدی جواهرفروشی می‌کند، با مهارت الماسی را روی زمین می‌اندازد و با نوک چترش آن را برمی‌دارد. او جلوتر بعد از بازداشت‌شدن اعتراف می‌کند که «من این حقه را ابداع نکردم– قبلاً در روزنامه‌ای در موردش خواندم.» تداعی‌های بی‌شماری راجع به رابطه‌ی زن با شهر و با رسانه‌ی چاپی بلافاصله به ذهن خطور می‌کند. منتقد فمینیست پاتریس پترو[۵۷] به این نکته اشاره کرده است که نشریات مصور اغلب خوانندگانی با جنسیت مشخص را در نظر دارند. درمیان انتشارات آلمان وایمار، پروژه‌هایی که روزنامه‌ی *اولشتاین*[۵۸] صورت‌داده است، به مخاطب زن می‌پردازد: «هم‌زمان که نهادهای رسانه‌ای به روشنی به اهمیت مخاطبان زن اذعان کردند، نیاز به کانال ارتباطی و مستقیم با این مخاطبان جهت اهداف تجاری یا سیاسی را نیز فهمیدند» (Petro 90). میل ژورنالیستی به پوشش مسائل و تجربیات زنان، «که زنان را به فرم‌های لذت‌بخش مصرف پیوند می‌زند»، با محبوبیت مراکز خرید شهرهای بزرگ (90) جور درمی‌آید که زن را تشویق به تبدیل‌شدن به مصرف‌کننده‌ی مدرن می‌کنند.

برای آن دسته از زنانی که فریب زرق‌وبرق اجناس شهر را خورده‌اند، تبهکاری یک راه به دست‌آوردن اقلام مورد میلشان بود. آشافنبورگ[۵۹]، روانشناس جرم وایمار، معتقد است زنان به این دلیل به سمت عمل دزدی

[56] Else
[57] Patrice Petro
[58] Ullstein press
[59] Aschaffenburg

کشیده می‌شوند که ذاتاً مستعد تقلب و همچنین مجذوب «اموال دیگران» (*fremd[es] Eigentum*) هستند. به ویژه مرکز خرید که با اجناس دیگران پر شده‌اند، دارای جذابیت هستند: «می‌توان گفت جرم دزدی از مغازه منحصراً به واسطه‌ی جنس مؤنث دوام می‌یابد... زنانی که غرق نمایش وفور اجناس شده‌اند می‌خواهند هر چیزی را به چنگ آورند» (Aschaffenburg 181). وولفن خاطرنشان می‌کند که زنان جوان «زمانی‌که فرصت مناسبی به آن‌ها داده شود» در برابر «وسوسه‌های ویترین‌های رنگارنگ مغازه‌ها» به زانو درمی‌آیند... «این دختران در دادگاه اذعان می‌کنند «آن‌قدر از آن جنس این طرف و آن طرف پخش‌وپلا است که نبودن یکی به چشم نمی‌آید»» (82-83). فضای شهر درمقام خانه‌ی نشریات نوپا و نیز خانه‌ی درخشش مدهایی که جهت خوشایند مصرف‌کنندگان زن طراحی شده‌اند، خوانشی از دزد جواهر ***آسفالت*** را در مقام سرنمون مجرم شهری تأیید می‌کند—کسی که بیرون است تا «بی‌حاصلی‌اش را ارضا کند» (Wulffen 76). هم‌چنین مرتبط‌ساختن شهر به میل زن برای دزدیدن، تحریک مضاعفی است که شهر به زنان عرضه می‌کند. وولفن خاطرنشان می‌سازد: «به طور کلی باید بر این نکته تأکید کرد که ناآرامی‌های سیاسی-احتمالاً به طور موقت- افزایش یافته است و از این رو موتور زن به کار می‌افتد، بنابراین او راحت‌تر به جرم و به ویژه دزدی ترغیب می‌شود. هیچ شکی نیست که آشوب اجتماعی انرژی‌های جنسی زن را تهییج کرده و افزایش داده است» (84). در اینجا ضرباهنگ[60] افزایش‌یافته‌ی زندگی شهری به تحریک جنسی و تبهکاری زنانه پیوند خورده است.

روشن است که السی دزد جواهر نه صرفاً یک مجرم بلکه یک مجرم جنسی است. به محض آن‌که مأمور بازداشت در مغازه‌ی جواهرفروشی (گروهبان هولک[61]) قبول نمی‌کند که از اتهام علیه او بگذرد، کشمکشی جنسی پدید می‌آید. زمانی‌که هولک موافقت می‌کند تا به آپارتمان السی برود تا اوراق شناسایی او را پیدا کند، السی از تمام توان جنسی خود استفاده می‌کند تا نظر مساعد او را جلب کند. السی که لباس راحتی سیاه توری پوشیده است، با جذابیت فیزیکی‌اش هولک را به چالش می‌کشد تا وظیفه‌اش به عنوان پلیس را نادیده بگیرد و مغلوب فریبندگی او شود. وقتی که السی کلاه او را با حرکتی شهوانی از سرش می‌اندازد، این اشاره که تبهکاری بر قانون چیره شده است، آشکار است. نمایی از کلاه هولک که بر زمین افتاده است بازنمای ناتوانی قانون در برابر زن دارای جذابیت جنسی در مقام تبهکار است.

تز وولفن که فعالیت‌های مجرمانه‌ای که زنان مرتکب می‌شوند اوج بروز تمناهای جنسی است، زیرمتنی جالب را برای ***آسفالت*** به دست می‌دهد. جنسیت مفرط دزد جواهر که در رابطه‌اش با جواهرفروش روشن است،

[60] Tempo
[61] Sergeant Holk

در تلاشش برای اغوای مأمور پلیس و نیز در ادا و اطوار و سبک زندگی‌اش مورد تأکید قرار گرفته است. وولفن زن دارای جذابیت جنسی درمقام تبهکار را در مقوله‌ی ویژه‌ی زن دزد بسط می‌دهد: «به طور کلی تکانه‌ی موتور انسانی و به طور ویژه تکانه‌ی تبهکارانه را انرژی جنسی فرد تغذیه می‌کند... زنان و دختران با جنسیتی قوی‌تر و فعال‌تر، بیشتر متمایل به این مسئله هستند» (75). از نظر وولفن انرژی جنسی، حرکت طمع‌ورزی بدوی را ارتقا می‌دهد. اگر خط منطقی وولفن را مبنی بر این‌که جنسیت ریشه‌ی تبهکاری است پی بگیریم، در نتیجه جنسیت مؤنثِ «افراطی»، نیروی محرک زن دزد است.

روایت ***آسفالت*** پس از صحنه‌ی اغواگری به دنیای خرده‌بورژوازی بازمی‌گردد. پدر هولک پشت میز آشپزخانه در حال خواندن نسخه‌ای از *روزنامه‌ی تحقیقات جرم آلمان*[۶۲]، منتظر پسرش است تا به خانه بازگردد. هولک پدر که از قضا او نیز پلیس است، نماینده‌ی اخلاقیات سنتی راسخ است. همانند همسر مرد در فیلم ***خیابان***، اعضای بزرگ‌تر خانواده‌ی هولک بازنمای ارزش‌های نظم و فضیلت ویلهلمی[۶۳] کهن هستند. درمقابل پسرشان از راه به در شده است. افسر جوان هولک که یکی از قربانیان زن مدرن است، نشانگر زمان در حال تغییر، فریب خیابان و زن تبهکار خطرناک است. [۳۱] ناتوانی او در قبول‌کردن سیگار از پدرش، یعنی نوعی انتقال مردانگی و قدرت، وضعیت مخاطره‌آمیز هولک پسر را برجسته می‌کند.

ارزیابی السی از معشوقش، هولک، نیز نماد وایماری در حال تحول است. زمانی‌که السی به تصویری از هولک نگاه کرده و آن را با یکی از معشوقه‌های تبهکارش مقایسه می‌کند، دو شیوه‌ی زندگی در تضاد با یکدیگر قرار گرفته‌اند. اگرچه به نظر می‌رسد وقتی‌که گروهبان هولک مجبور است معشوقه‌ی مجرم السی را به قتل برساند یکی (قانون و نظم) بر دیگری پیروز می‌شود، اما صحنه‌ی عاشقانه‌ی هولک و السی نوعی احساس دل‌شوره‌ی ناشی از قدرت زن مجرم به فیلم می‌بخشد. السی با مورد پرسش قراردادن منطق جفت‌شدن یک پلیس و یک دزد، پیشنهاد ازدواج هولک را رد می‌کند. او با نشان‌دادن مجموعه‌ی جواهرات، پول و لباس‌هایش تصدیق می‌کند که آنچه او را تبدیل به دزد کرده است ضرورت نیست. السی خاطرنشان می‌کند: «ضرورت، آیا این اصلاً شبیه ضرورت است؟» اجبار فکری او به دزدی، رابطه‌ی روان‌پریشانه‌ی زن با تهبکاری را برجسته می‌کند. میل مقاومت‌ناپذیر السی به ارتکاب جرم با عطف به گزارشات جرم‌شناسان وایمار از زن تبهکار، نوعی نیاز مبرم غریزی است که به صورت بالقوه در وجود هر زنی خفته است که از رهگذر رانه‌های جنسی «غیرطبیعی» و میل به ارضای مردان بیدار می‌شود: «بی‌حاصلی او را وامی‌دارد تا مرکز دنیای مردان شود. حسادت، تنفر و نادرستی‌اش او را به سوی جرم هدایت

[62] German Criminal Investigation Paper

[۶۳] زمان سلطنت شاه ویلهلم دوم در آلمان، ۱۸۹۰-۱۹۱۸

می‌کند که مجدداً لفافی جنسی به خود می‌گیرد... کل موجودیتش، درونی و بیرونی... او را به *شهوانیت* سوق می‌دهد» (Wulffen 53-54). قهقهه‌ی السی پس از پذیرش سرشت تهبکارانه‌اش، روان‌پریشی جرم را نشان می‌دهد. طبیعت هیستریک زن تهبکار دال بر شیادی، خودشیفتگی و نهایتاً مرگ است. [۳۲]

زن تبهکار درصحنه‌ی نهایی ***آسفالت*** پشت میله‌های زندان افتاده است. السی برای بازجویی در مورد مرگ دوست‌پسر تبهکارش در ایستگاه پلیس نگهداری می‌شود. اعتراف او اجازه‌ی آزادی هولک جوان را داده است. خانواده‌ی هولک دوباره دورهم جمع شده‌اند و به نظر می‌رسد تأثیرات تبهکارانه‌ی السی از خاندان مطیع قانون هولک زدوده شده است. اما هولک همچنان مسحور السی است و تأکید می‌کند که تا آزادی‌اش صبر خواهد کرد. خوانشی از فیلم معتقد است که السی منش تبهکارانه‌اش را تغییر داده است اما آخرین تصویر سینمایی فیلم شاهدی است بر ضد آن. [۳۳] وقتی السی به سمت سلولش هدایت می‌شود، هولک با دری آهنین از او جدا می‌شود که نمادی از تفاوت در طبیعت حقیقی آن‌هاست. زن تبهکار، تبهکار باقی می‌ماند؛ مرد بورژوا از او متفاوت است و همزمان به واسطه‌ی میلش به زن تبهکار به او پیوند خورده است.

ترس از زن تبهکار و بیم خیابان فیلم ***آسفالت*** جو می را فراگرفته است. تلفیق زن و شهر منجر به دردسر برای مرد از همه‌جا بی‌خبری می‌شود که فساد «زن» او را درگیر کرده است. زن به مثابه تبهکار روان‌پریش، کسی که نیاز مبرمش به ارتکاب جرم او را وادار به این کار می‌کند، نیز مورد توجه است. در اینجا زن تبهکار یک دال است، یک بدن بیش از حد بازنمایی‌شده که برای ساخت انگاره‌ی شیطان محض استفاده شده است (Doane 2). [۳۴]

در گفتمان روان‌شناختی و اجتماعی وایمار پیرامون زن تبهکار تلاشی صورت گرفته است تا نوعی تفاوت مشخص در سنجش با جامعه‌ی بورژوای طبقه‌ی متوسطی برجسته شود. برای مثال در نمونه‌ی هلن بیسداو[۶۴]، گرایش به هم‌ارزی زن فاسدکننده و زنی که دیگران را سپربلای خود می‌کند با شرور و **دیگری** آشکار است. بیسداو، زنی جوان که در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ مرتکب جرم‌های سریالی شده بود، تجسم شیطان می‌شود، «اهریمن کوچولوی بلوند» که به واسطه‌ی شهوت‌گرایی‌اش خطرناک است: «این دختر کوچولو نمونه‌ای چنان برجسته از گونه‌ی خون‌آشام‌ها است که حتا قضات دادگاه جوانان در میان خودشان دچار استیصال شدیدی شده بودند... فقدان مطلق شرم در کلام، حالت بدن و افعال به روشنی نشانگر وسعت پستی روحش است» (Hyan 101).

بیسداو نیز مانند زن تبهکار در *خیابان* و *آسفالت*، مظهر ناخرسندی جامعه‌ی وایمار از مدرنیته به طور کلی و ظهور زن جدید به طور خاص است. درگیری وسواس‌گونه با تبهکاری در نشریات وایمار و نیز در مجلات

[64] Helene Basedow

جرم‌شناسی آن زمان، مطابق با افزایش واقعی آمار تبهکاری نیست. بلکه ترسی از تغییر و تهدید سبک زندگی شهری و صنعتی‌شدن را تصویر می‌کند که دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ آلمان را توصیف می‌کرد. سازه‌ی زن تبهکار دالی شد بر ترس از آزادی زنان، از اهمیت تازه‌ی شهر و نیز از طبیعت نوپای جمهوری آلمان. شناسایی تبهکار، به‌طور ویژه تبهکار زن، تمایز خوب از بد بود و در نتیجه بیرون‌کشیدن شیطان از جامعه.

منبع:

حلقه تجریش

https://www.tajrishcircle.org/jou26/

یادداشت

به جز آن‌جا که در متن اشاره شده است سایر ترجمه‌ها از نویسنده‌ی انگلیسی زبان است.

۱. منتقدین وایمار در مورد شخصیت لولو ی پابست بحث‌های گسترده‌ای دارند. ریتر در ترسیم مختصرش از لولو، انگاره‌ی غریزه‌ی جنسی زنانه را پیش می‌کشد: "[D]er Sexualtrieb, den [Lulu] verkörpert, ist dämonisch. Sie ist die Urgestalt des Weibes. Selbst triebhaft, entzünden sich die Triebe aller an ihr. Alle begehren sie und gehen an ihr elend zugrunde." فیلم پابست مبتنی بر داستان ۱۹۰۲ فرانک ویدیکایند است که نام مشابهی دارد.

۲. موبیوس می‌نویسد: "Viel wichtiger scheint mir das zu sein, dass die Aerzte sich eine klare Vorstellung von dem weiblichen Gehirn- oder Geisteszustände verschaffen, dass sie die Bedeutung und den Werth des weiblichen Schwachsinnes begreifen, und dass sie alles thun, was in ihren Kräften steht, um im Interesse des menschlichen Geschlechtes die widernatürlichen Bestrebungen der 'Feministen' zu bekämpfen. Es handelt sich hier um die Gesundheit des Volkes, die durch die Verkehrtheit der 'modernen Frauen' gefährdet wird" (26).

۳. موبیوس مدعی است: "Versagt das Weib den Dienst der Gattung, will es sich als Individuum 'ausleben,' so wird es mit Siechthum geschlagen" (26).

۴. زن وجود ندارد اما از منظر دیگران: "Die weibliche Eitelkeit ist also stete Rücksicht auf andere, die Frauen leben nur im Gedanken an die anderen" (Weininger 260).

۵. واینینگر خط استدلالی بالا را پیش می‌گیرد: "Der Mann ist unendlich rätselhafter, unvergleichlich komplizierter. Man braucht nur auf die Gasse zu gehen: es gibt kaum ein Frauengesicht, dessen Ausdruck einem da nicht bald klar würde. Das Register des Weibes an Gefühlen, an Stimmungen ist so unendlich arm!" (277).

۶. برای اطلاعات بیش‌تر در مورد فم‌فتال اوایل قرن بیستم مراجعه کنید به هلر و فن‌براون.

۷. استوالد در وضعیت زن، آلمان در حال تغییر را دید: "Ein erotischer Taumel wirbelte die Welt durcheinander. Viele Dinge, die sonst im stillen sich abgespielt. . .traten in die grelle Öffentlichkeit. Vor allem stellten sich die Frauen auch auf anderen Gebieten gänzlich um. Sie traten mit ihren Forderungen, besonders auch ihren sexuellen Forderungen, viel deutlicher hervor" (introduction).

۸. همراه با مقاله‌ی اشنایکرت، سایر مقاله‌ها در این زمینه عبارتند از: Die Prostitution bei den gelben Völkern, Der Frauenüberschuß nach Konfessionen, Beiträge zum "Zahlenverhältnisse der Geschlechter, " and Die Scham. Another publication appearing around 1920 was Die sexuelle Untreue der Frau, a twopart study by Dr. Heinrich Kisch exploring "die Ehebrecherin" and "das feile Weib."

۹. جرم‌های نوعی با ذاتی مشابه شامل اخاذی و جعل اسناد است. اشنایکرت می‌نویسد: "Das Weib neigt seiner ganzen Veranlagung und Erziehung nach erfahrungsgemäß mehr zu hinterlistigen Erpressungen. ..ganz entsprechend seiner Vorliebe für anonyme Beleidigungen und Verleumdungen, oder für Gift bei Mord [sie]" (8).

۱۰. استفاده‌ی اشنایکرت از کلمه‌ی آلمانی "Verselbständigung" در بستری منفی ظاهر می‌شود و به طور تلویحی به این اشاره دارد که چیزی دارد از کنترل خارج می‌شود.

۱۱. آنتاگونیسمی سوسیالیستی کمونیستی/ملی در اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰، قتل‌های سیاسی اوایل دهه‌ی ۱۹۲۰ را ادامه داد. برای نگاهی دقیق‌تر به جرم سیاسی به .Blasius مراجعه کنید. برای مقایسه‌ای میان آمارهای تبهکاری (به‌خصوص آمارهای در مورد تبهکاری زنانه) از ۱۹۱۱ تا ۱۹۲۷ نگاه

کنید به Kriminalistische Monatshefte 3/6 (June 1929) (136-37), and von Koppenfels (16-33).

۱۲. لزلی پال در رساله‌اش در مورد جرم در جمهوری وایمار، بحث فوق‌العاده‌ای در مورد جرم دوره‌ی وایمار و تلقی‌ها از **دیگری** تبهکار ارائه می‌دهد (۱–۱۶). من برای بحث پیش‌رو مدیون او هستم.

۱۳. تنگنای اقتصادی طبقه‌ی متوسط آلمان طی دوره‌ی تورمی جمهوری وایمار که تا اواخر دهه‌ی ۱۹۲۰ و اوایل دهه‌ی ۱۹۳۰ ادامه داشت، پدیده‌ای است که بسیار در مورد آن بحث شده است. برای یافتن دیدگاهی از این رویداد فرهنگی از نقطه‌نظر وایمار مراجعه کنید به "White-Collar Workers" (181-94).

۱۴. مطالعه‌ی زن تبهکار می‌توانست نشانی از افزایش درک روشنی از خود نزد شهروند وایمار باشد که در جست‌وجوی پایه‌ریزی خط‌کشی‌ای صریح میان خوب و بد، سلامت و بیمار است. این واقعیت که سازه‌ی زن تهبکار، در رساله‌های روان‌شناختی و نیز نشریات عمومی مدعی است زن تبهکار زن هنجاری بوده که از کنترل خارج شده این نظریه را بغرنج می‌کند. بنابراین ادعا هر زن «هنجاری» زنی بالقوه تبهکار بود.

۱۵. برای اطلاعات بیش‌تر مراجعه کنید به "Verstimmte Frauen: Seelische Abweichungen durch GenerationsVorgänge."

۱۶. استوالد جو کلوب‌های هم‌جنس‌گرایانه‌ی وایمار را تشریح می‌کند و هم‌جنس‌گرایی را با تبهکاری و مواد معرفی می‌کند. بنابراین او نمونه‌ای ادعایی می‌سازد از رفتار جنسی ظاهراً منحرف که با تبهکاری مرتبط است.

۱۷. عبارتی که به «مراحل متناظر زندگی» زن ارجاع دارد جالب است: "Jedenfalls wirken die GenerationsVorgänge der Frau in den einzelnen entsprechenden Lebensabschnitten steigernd auf seelische Störungen" ("Verstimmte Frauen").

۱۸. در این‌جا مرزبندی میان زن خوب/زن بد را نظر ورلینگ برهم می‌زند، او معتقد است زن‌های بورژوا نیز روسپیانی ازخودراضی هستند. نقد اجتماعی ورلینگ و به‌چالش‌کشیدن مستقیم بورژوازی از سوی او خطابه‌ای نامعمول در مورد زن تبهکار بود. زن جنسی به‌مثابه تبهکار، اگرچه به هر زنی اطلاق می‌شد، در واقع به این شکل تبلیغ نمی‌شد. روسپی هولناک وولفن و زن توصیفی اشنایکرت که به این نیت مرتکب قتل می‌شود که کلاه‌های تازه به دست آورد بسیار متفاوت از زن خرده بورژوا هستند که مجذوب کرم دست و کاهش وزن است.

۱۹. به این نکته دقت کنید که مقاله‌ی ورلینگ ابتدا در سال ۱۹۲۰ منتشر شد، (Thomas Wehrling, "Die Verhurung Berlins," Das Tage-Buch I [6 November 1920]: 181-83). جاده‌ی فحشا یا تاخت‌زدن رابطه‌ی جنسی با پول هم مرتبط با آسیب‌شناسی بود و هم تبهکاری. امیل رایمان در مقاله‌اش به نام "Sumpfpflanzen der Großstadt" بزرگ‌ترین گروه فاسد به لحاظ اخلاقی را زن‌های جوان درمقام انسان‌هایی روان پریش می‌داند. ویژگی‌هایی هم‌چون "Unbeständigkeit, Schaukelhaftigkeit der Stimmung, Unausgeglichenheit von Willensneigungen" می‌توانست یک زن جوان را به ورطه‌ی سرشتی تبهکار و مخرب بکشاند. این تمایل معمولاً منجر به روسپی‌گری می‌شد. هم‌چنین گرایش به تنبلی‌ای مشهود در همه‌ی زن‌ها نیز به روسپی‌گری یاری می‌رساند، "das normale weibliche Bedürfnis, sich versorgt und erhalten zu fühlen, entartet zu Faulheit und Willensschwäche und findet in dem haltlosen Bummelleben der Straßendirne Genüge" (Raimann 48-49).

۲۰. *کلانشهر* اوتو دیکس تکنیک تلفیقی روی چوب، ۱۹۲۷–۲۸؛ Stuttgart, Galerie der Stadt، جهت یافتن منظری از شهر جنسی‌شده، فیلم دوره‌ی وایمار فریتز لانگ به نام ***کلانشهر*** (۱۹۲۶) را ببینید. ماریا، روبات شیطانی که کارگرها را به شورش تحریک می‌کند؛ قلب و روح کلانشهر صنعتی‌شده است. ربات جنسی‌شده‌ی ماریا، معجزه‌ای تکنولوژیک (مانند خود شهر)، از کنار نشانه‌های مختلف شهر عبور می‌کند (کلوب شبانه، اتاق کنترل، کارخانه) چراکه او بازنمای فضای مدرن کلانشهر است و آن را پر می‌کند.

۲۱. برای بحثی مفصل‌تر در مورد تابلوی سه‌لته‌ای *کلانشهر* دیکس نگاه کنید به مک‌کال. بحث من در مورد تابلوی دیکس وام‌دار تفسیر درخشان اوست.

۲۲. دوباره با پیش‌کشیدن این ادعا که هر زنی روسپی است، الگوی روسپی–باکره را برهم می‌زند. اگرچه نقاشی دیکس نه تمام زن‌های بورژوازی بلکه بدن‌هایی کاریکاتوری شده را نشان می‌دهد. زن‌های دیکس منحط، شهوانی و تاحدودی هیولاوش هستند.

۲۳. ماریا تاتار در کتاب خود به‌نام ***Lustmord*** بازنمایی‌ها از قتل جنسی در آلمان وایمار را بررسی می‌کند. او در مورد نقاشی‌های اوتو دیکس و جورج گروتس تحقیق می‌کند که در آن‌ها زنان شکارچی هوس‌انگیز از سوی هنرمند مردی مثله شده است، هنرمندی که قتل را خشم «نرینه»ی طبیعی علیه زن‌ها نشان می‌دهد. مرد هنرمند با خلق بدن‌های تکه‌تکه‌شده و مثله‌شده نرینگی‌اش را دوباره احیا می‌کند، همان چیزی که طی جنگ جهانی اول زیر سوال رفته بود.

۲۴. نگاه کنید به Petro، اثر درخشانی که درمورد زن به‌مثابه شهر بحث می‌کند.

۲۵. استفاده‌ی گرون از نور و تاریکی (نورپردازی کیاروسکورو) به فیلم احساس جنونی اکسپرسیونیستی یا از دست‌رفتن هیجان‌ها را می‌دهد. سیمای سایه‌گون به‌نظر شبیه به شبح می‌آید در حالی‌که ابژه‌های مشخص (عینک طبی در خیابان) به زندگی خود ادامه می‌دهند. برای بحثی در مورد ***خیابان*** و اکسپرسیونیسم، به .Eisner (252-56) هم‌چنین نگاه کنید به .Murray (33-41)

۲۶. برای بحث در مورد فیلم خیابانی مراجعه کنید به .Kracauer (157-60)

۲۷. برای بحث درمورد قمار و تبهکاری مراجعه کنید به Aschaffenburg: "Wenn sich auch für die durch Spielleidenschaft und Spielverluste mittelbar veranlaßten Diebstähle und Unterschlagungen keine Zahlen angeben lassen, so ist doch ein enger Zusammenhang kaum zu bezweifeln" (108).

۲۸. روسپی ابتدا مرد روستایی را به آپارتمان خود می‌آورد و سپس او را در قسمتی از خانه رها می‌کند در همان حین که قهرمان فیلم را در اتاق دیگری سرگرم می‌کند. این چیدمان به نظر «طراحی‌شده» برای جرم می‌رسد، چراکه دو مرد هم‌دست وارد خانه می‌شوند و مرد روستایی را می‌کشند و وسایلش را به سرقت می‌برند. هر دو هم‌دست و روسپی از خانه فرار می‌کنند و قهرمان را رها می‌کنند (همراه با مرد نابینا و یک بچه) تا پاسخ‌گوی این جنایت باشد.

۲۹. ساموئلسدورف ادعا می‌کند: "Wenn nun auch die Frau zwar in einigen berühmt gewordenen Fällen der neueren und neuesten Zeit. . .den Mann auf dem Gebiet des Betrugs überboten hat, so steht doch fest, daß eine Frau als Betrügerin und Hochstaplerin zwar eine Zeitlang, nie aber so lange anhaltend wie ein Mann Erfolg hat" (8).

۳۰. نقدی بر ***آسفالت*** در سال ۱۹۲۹ می‌نویسد: "Asphalt ist der Film der Großstadt, der Großstadtstraße__ Aus ihren grellen Lichtern, aus ihren tiefen Schatten hebt sich das Schicksal, dem der Held dieses Films, der junge Wachtmeister Holk, unterliegt." Die Filmwoche 27 March 1929.

۳۱. استفان هولک نشان‌گری برای قسمت شلوغ شهر است. از این نظر او در قلب شهر زندگی می‌کند. جای تعجب نیست که او دست آخر مغلوب زنی شهری می‌شود و فریب او را می‌خورد.

۳۲. خنده‌ی لولو در ***جعبه‌ی پاندورا*** عواقب ترسناکی به دنبال دارد. شلیک خنده‌ی لولو در شب عروسی‌اش با مرگ دکتر شون همراه می‌شود.

۳۳. یکی از منتقدین وایمار فیلم می می‌نویسد: "Waren Wahl und Bearbeitung des Manuskriptes von dem Schupomann, der in Gewissenskonflikte gerät, weil er eine Diebin liebt, die sich dann, ohne daß man das ohne weiters für

glaubhaft hält, für ihn opfert, auch nicht ganz glücklich" ("Asphalt" 12). این تفسیر مدعی است که السی در انتهای فیلم به سرشت تبهکار خود پایبند می‌ماند.

۳۴. دوان فم‌فتال را به‌مثابه بدنی فرابازنمایی‌شده می‌داند: بدنی که عاملیتی مستقل از آگاهی به آن داده شده است. برای بحث کلی در مورد فم‌فتال مراجعه کنید به Doane (1-17).