

Pandora's Curiosity: Representation of the female investigative look in Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977)*

Abstract

Laura Mulvey, in her influential essay, "Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity," reframes female curiosity in cinema as a powerful alternative to the dominant male gaze. Drawing on the myth of Pandora, Mulvey conceptualizes female curiosity as an epistemological drive—a transgressive urge to penetrate surfaces and confront repressed realities. Unlike the male gaze, which seeks mastery and fetishistic control over the female body as spectacle, female curiosity operates as an active, knowledge-seeking force that transforms women from passive object to inquiring subjects. This article applies Mulvey's framework to Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977), a pre-revolutionary Iranian film that exemplifies the subversive potential of centering a woman's investigative gaze within its narrative structure. *The Crow* unfolds around the disappearance of a young woman and follows the parallel yet divergent quests of a married couple: Isalat (the husband), a journalist driven by professional ambition, and Asieh (his wife), whose personal engagement with the mystery propels the story's deeper revelations. This study employs a descriptive-analytical method, grounded in Mulvey's psychoanalytic-feminist theory and supplemented by insights from Mary Ann Doane on paranoid women's films of the 1940s. It argues that Beyzaie challenges the patriarchal visual regime prevalent in classical cinema by constructing Asieh as an active epistemological agent whose inquisitive gaze disrupts male-dominated ways of seeing and knowing. Mulvey's reading of Pandora is central. In the myth, Pandora's error in opening the forbidden box is traditionally blamed for releasing evils into the world. Mulvey reinterprets this act as a foundational instance of female epistemological desire—a transgressive drive to know what lies beneath appearances, metaphorically linked to the female body and repressed feminine knowledge. Pandora's gesture symbolizes a will for knowledge that moves beyond surface seeking towards decoding hidden layers. This curiosity is inherently subversive because it defies cultural prohibitions that have historically excluded women from domains of knowledge. In cinema, the drive to seek the unknown, manifests in narratives where female protagonists enter mysterious houses or spaces containing repressed secrets, often maternal or feminine in nature, as seen in Hitchcock's *Notorious* (1946) and *Psycho* (1960), or earlier women's films analyzed by Doane. These stories organize drama around locked doors, forbidden rooms, and the seductive danger of unveiling what patriarchal order conceals. In *The Crow*, Asieh embodies this Pandora-like figure. Her journey begins with an unsettling encounter with Tehran's modern metropolis. Harassed and nearly abducted, she experiences the city as a threatening space saturated with male surveillance. Asieh's physical pain after the ordeal bodily registers this violence, forging an empathetic link with the missing girl and her mother-in-law. This embodied empathy marks the awakening of her gendered curiosity, transforming the disappearance from a journalistic puzzle into a personal confrontation with historical trauma and shared womanhood. The film contrasts Asieh's deepening inquiry with her husband's superficial, technology-mediated approach. Isalat relies on visual media, photography, autopsies, and broadcast appeals—methods that reduce the missing woman to fetishized images and surface clues. Asieh, conversely, operates through interpretation, memory, and intuition. As a teacher of deaf children, she is attuned to decoding silence and absence. Her investigations lead her into Tehran's forgotten old quarters, cemeteries, and ultimately the spaces

Received: 14 Apr 2025

Received in revised form: 08 May 2025

Accepted: 09 Jun 2025

Nastaran Doregiraei¹ 

Master in Cinema Studies, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

Alireza Sayyad²  (Corresponding Author)

Associate Professor, Department of Cinema, Faculty of Cinema and Theatre, Iran University of Art, Tehran, Iran.

E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393439.616060>

of her mother-in-law's house. These explorations follow a topological logic: moving from exterior urban alienation to interior psychic and architectural secrets, echoing Mulvey's emphasis of decoding versus mere viewing. The climax occurs within the forbidden rooms of the maternal home. Defying warnings, Asieh enters the locked room and storage area—spaces laden with repressed memories, old photographs, and objects symbolizing her mother-in-law's concealed past. This Pandora-like transgression reveals that the missing girl is, in a profound sense, the mother-in-law in her youth. The discovery collapses temporal boundaries: Asieh confronts not only another woman's secret but a mirror of her own potential future, marked by loss, aging, and the fragility of feminine identity. The film's psychoanalytic depth is reinforced by the maternal figure's guiding role, akin to a Virgilian presence leading Asieh through layers of memory and trauma toward self-knowledge. Beyzaie's mise-en-scène masterfully supports this female-centered epistemology. Contrasting high-angle, detached shots of Isalat's cursory searches with intimate, probing close-ups and tracking shots following Asieh, the film formally aligns the spectator with her inquisitive consciousness. Urban modernity, with its billboards and industrial ruins, symbolizes alienating patriarchal surveillance, while the old neighborhoods and domestic interiors offer spaces for reflective excavation. The narrative thus performs a critique of pre-revolutionary Iranian modernity's gendered contradictions—promoting Westernized images of womanhood while repressing deeper historical and psychic realities of Iranian femininity. This article demonstrates that *The Crow* stands as a rare pre-revolutionary Iranian film that decenters the male gaze. By placing Asieh's curiosity at the narrative core, Beyzaie transforms her from potential object into a knowing subject. Her quest evolves from external mystery to internal self-discovery, culminating in pregnancy—a bodily affirmation of new life emerging from confrontation with absence and death. Ultimately, through Mulvey's lens, *The Crow* illustrates how female curiosity functions as both resistance and revelation. It challenges dominant regimes, reclaims agency for the female subject, and opens cinematic space for exploring the topography of repressed feminine experience.

Keywords: Bahram Beyzaie, female look, Iranian cinema, Laura Mulvey, Pandora's curiosity, *The Crow* (1977)

Citation: Doregiraei, Nastaran, & Sayyad, Alireza. (2026). Pandora's curiosity: Representation of the female investigative look in Bahram Beyzaie's *The Crow* (1977). *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 31(3), 35-44. (In Persian)



© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

*This article is derived from the first author's master's thesis, entitled "The Aesthetics of Panopticon surveillance in Iranian cinema based on thoughts of Michel Foucault (2024)", under the supervision of the second author at the Iran University of Art.

کنجکاوی پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶)*

چکیده

لورا مالوی با وام گیری از اسطوره پاندورا به تبیین مفهوم کنجکاوی زنانه در سینمای پردازد. او نگاه زنانه را به مثابه بدیلی برای نگاه خیره مردانه معرفی می کند که میل به نفوذ به ژرفا و کشف ساحت های پنهان و سرکوب شده را دارد. از منظر مالوی، کنجکاوی زنانه نوعی کنش معرفت جویانه و تخطی گراست که سوژه زن را از جایگاه ابژه

منفعل خارج می کند. فیلم کلاغ (۱۳۵۶) ساخته بهرام بیضایی، نمونه ای شاخص از سینمای پیشا انقلابی ایران است که در آن روایت، قهرمان زن را در جایگاه عاملیت فعال قرار می دهد و ساختار روایی را بر محور نگاه جست و جوگر او پیش می برد. در این فیلم، شخصیت آسیه با نیروی کنجکاوی خود در پی کشف راز ناپدید شدن دختری جوان برمی آید. این پژوهش با روش توصیفی - تحلیلی و با تکیه بر چارچوب نظری مالوی در باب کنجکاوی زنانه، ابتدا مؤلفه های نگاه زنانه را در نسبت با اسطوره پاندورا بررسی می کند و سپس با تمرکز بر فیلم کلاغ (۱۳۵۶)، چگونگی بازنمایی ادراک زنانه را در ساختار روایی اثر تحلیل می نماید. یافته های پژوهش نشان می دهد که بیضایی با قرار دادن نگاه زن در مرکز ساختار روایی، الگوی مسلط نگاه مردانه را به چالش می کشد و شخصیت آسیه را به عنوان سوژه ای شناسا و جست و جوگر بازنمایی می کند.

واژه های کلیدی: اسطوره پاندورا، بهرام بیضایی، فیلم کلاغ (۱۳۵۶)، کنجکاوی زنانه، لورا مالوی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۱/۲۵

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۴/۰۳/۱۹

نسترن دره گیرائی^۱: کارشناس ارشد سینما، گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: nastaran.dorr@gmail.com

علیرضا صیاد (نویسنده مسئول)^۲: دانشیار گروه سینما، دانشکده سینما و تئاتر، دانشگاه هنر ایران، تهران، ایران.
E-mail: a.sayyad@art.ac.ir

<https://doi.org/10.22059/jfadram.2025.393439.616060>

استناد: دره گیرائی، نسترن و صیاد، علیرضا. (۱۴۰۵). کنجکاوی پاندورا؛ باز نمود نگاه کنکاش گر زنانه در فیلم کلاغ (۱۳۵۶). نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی، ۳۱(۳)، ۳۵-۴۴.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می کنند.



* مقاله حاضر برگرفته از پایان نامه کارشناسی ارشد نگارنده اول با عنوان «بررسی زیباشناسانه مفهوم نظارت سراسر بینانه در سینمای دهه پنجاه تا نو د ایران با بهره گیری از آرای میشل فوکو» می باشد که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر ایران ارائه شده است.

مقدمه

لورا مالوی^۱ در دهه ۱۹۷۰ با مقاله تأثیر گذار خود با عنوان «لذت بصری و سینمای روایی»^۲ به یکی از مهم ترین نظریه پردازان فمینیستی در مطالعات فیلم تبدیل شد. او در این مقاله نظریه ای را مطرح کرد که بعدها به «نگاه خیره مردانه»^۳ معروف شد. به باور مالوی، سینمای کلاسیک هالیوود، به گونه ای سازمان یافته است که تماشاگر را در موقعیت نگاه مردانه قرار می دهد؛ به طوری که شخصیت های زن اغلب به عنوان ابژه هایی برای لذت بصری مردان به نمایش گذاشته می شوند. سال ها بعد، مالوی در مقاله «پاندورا؛ توپوگرافی های ماسک و کنجکاوی»^۴، ابعاد زیباشناسانه ای نگاه زن در سینما را بررسی کرد. در این متن، او مفهوم «کنجکاوی زنانه» را مطرح می کند که در کی پیچیده تر از مفهوم نگاه در سینما ارائه می دهد و آن را از سطح صرفاً بصری فراتر می برد تا ابعاد اجتماعی و فرهنگی آن را نیز در بر گیرد. مالوی در این رویکرد، نگاه زنانه را از چارچوب لذت جویی مردانه خارج کرده و آن را به عنوان «میلی اجتناب ناپذیر برای دانستن» صورت بندی می کند (Mulvey, 1996, p. 64). برخلاف نگاه مردانه که غالباً بر ابژه سازی و تسلط بر دیگری استوار است، کنجکاوی زنانه به عنوان نیرویی درونی برای «کشف و پرده برداری از رازها» نظر گرفته می شود (Mulvey, 1996, p. 60). به منظور بررسی این خوانش از نگاه زنانه در سینمای پیشا انقلابی ایران، فیلم کلاغ (۱۳۵۶) ساخته بهرام بیضایی به عنوان مورد مطالعه انتخاب شده است. داستان فیلم با معمای گم شدن یک دختر جوان آغاز می شود و روایت آن بر محور جست و جو، نگاه و ادراک پیش می رود و شیوه های متفاوت کنکاش شخصیت های زن و مرد را به تصویر می کشد. این پژوهش می کوشد با دنبال کردن مسیر نگاه قهرمان زن در این فیلم، خوانشی از کنجکاوی زنانه بر مبنای نظریات مالوی ارائه دهد. از این رو، هدف پژوهش حاضر تحلیل شیوه ای است که در آن نگاه فعال کاراکتر زن به عنوان نیروی محرک روایت باز نمایی می شود. بر این اساس، پرسش اصلی پژوهش چنین صورت بندی می شود: بهرام بیضایی چگونه در بستر سینمای پیشا انقلابی ایران، با فاصله گرفتن از الگوی مسلط نگاه مردانه، نگاه کنکاش گر قهرمان زن را به مثابه ادراکی متمایز از این الگو در ساختار روایی فیلم کلاغ (۱۳۵۶) باز نمایی می کند؟

پیشینه پژوهش

لورا مالوی در کتاب فتیشیسم و کنجکاوی^۵، خوانشی فمینیستی با رویکردی روانکاوانه و مبتنی بر آرای زیگموند فروید^۶ از اسطوره پاندورا ارائه می کند و بر مبنای آن، تحلیلی از زیباشناسی نگاه زنانه در سینما به دست می دهد. ماری ان دوان^۷، نظریه پرداز مطالعات سینمایی، در کتاب میلی به میل؛ فیلم های زنان در دهه ۱۹۴۰^۸، به بررسی نگاه پارانوئید^۹ زنانه در آثار موسوم به «فیلم های زنان» پرداخته است. این فیلم ها که در دهه ۱۹۴۰ در سینمای آمریکا از محبوبیت فراوانی میان تماشاگران زن برخوردار بودند، دارای ساختارهای روایی ای هستند که بر جایگاه زن به عنوان عامل نگاه تأکید می کنند. در این آثار، شخصیت اصلی معمولاً زنی جست و جوگر است که وارد خانه ای رازآلود می شود که با فضاهای پنهان، رازی سرکوب شده در آن نهفته است. به تعبیر دوان، کاراکتر زن در این فیلم ها «در مقام کاوشگر، مسیر معرفتی روایت را پیش می برد» و در پی نفوذ به اسراری است که در فضای خانه پنهان شده اند (Doane, 1987, p. 134).

مطالعات ایرانی، با وجود نوشته ها و پژوهش هایی در باره فیلم کلاغ (۱۳۵۶) و به طور کلی سینمای بیضایی، پژوهشی که به صورت مشخص بر کنجکاوی زنانه و سفر اکتشافی شخصیت اصلی زن در این فیلم متمرکز باشد، مشاهده نمی شود. باین حال، دو پژوهش خارجی در این زمینه قابل اشاره اند. سعید طلاجوی (Talajooy, 2023) در کتاب فرهنگ ایرانی در سینما و تئاتر بهرام بیضایی به تحلیل فیلم کلاغ پرداخته و به تفاوت شیوه ادراک و نگاه شخصیت زن و مرد در روند روایت اشاره کرده است. همچنین قریشی (Ghoreishi, 2024) در مقاله «فروپاشی نگاه مردانه در سینمای بهرام بیضایی؛ فیلم کلاغ و شاید وقتی دیگر» با رویکردی روان کاوانه و بر مبنای نظریه نگاه خیره مردانه لورا مالوی، مفاهیمی چون اضطراب اختگی و میل به کنترل و تسلط در نگاه مردانه را در این آثار بررسی می کند. نویسنده معتقد است که با پیشرفت روایت، نوعی دگرگونی تدریجی در فیلم رخ می دهد که به فروپاشی نگاه مردانه منجر می شود. در پژوهشی دیگر، صیاد و قهرمانی (۱۴۰۲) در مقاله «سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم نعره طوفان (۱۳۴۸)»، به وجه اغواگرانه شخصیت اسطوره ای پاندورا به عنوان نخستین زن مصنوعی پرداخته اند.

روش پژوهش

این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده و داده های آن از طریق مطالعه منابع کتابخانه ای و مشاهده و تحلیل فیلم گردآوری شده است. نمونه گیری در پژوهش حاضر به شیوه ای هدفمند انجام شده است زیرا فیلم مورد مطالعه از جمله نمونه های کم شمار سینمای پیش از انقلاب ایران است که نگاه زنانه را در جایگاه عامل پیش برنده روایت قرار می دهد. نظریات لورا مالوی در باب کنجکاوی زنانه منبع اصلی این پژوهش می باشد که بر اساس آن چارچوب نظری مقاله ارائه شده است.

مبانی نظری پژوهش

کنجکاوی زنانه در اسطوره پاندورا

لورا مالوی در مقاله «پاندورا؛ توپوگرافی های نقاب و کنجکاوی»، با الهام از اسطوره پاندورا به ترسیم زیباشناسی نگاه زنانه در سینما می پردازد. او مفهوم کنجکاوی زنانه را به عنوان بدیلی برای الگوی مسلط «نگاه خیره مردانه» مطرح می کند و نشان می دهد که این نوع نگاه، بیش از آنکه معطوف به لذت بصری باشد، با میل به دانستن، رمزگشایی و مواجهه با امر پنهان و سرکوب شده پیوند دارد. در اسطوره های یونانی، پاندورا یک مصنوع اغواگر در پیکره زنی زیباست که به فرمان زئوس، آفریده می شود تا پرومته را فریب دهد و انتقام دزدیدن آتش را از او بگیرد. در شمایل نگاری های مرتبط با این اسطوره، غالباً جعبه ای در دست پاندورا دیده می شود که او از گشودن آن منع شده است. ماهیت ممنوعه ای محتوای جعبه، کنجکاوی او را برمی انگیزد و در نهایت آن را می گشاید. این کنش، در خوانش مالوی، نه عملی ناشی از شرارت، بلکه پاسخی به میلی درونی برای دانستن و کشف امر پنهان است. برخلاف روایت های سنتی که پاندورا را سرچشمه رنج و بلا معرفی می کنند، مالوی کنجکاوی او را واجد وجهی معرفت جویانه می داند که برای نظریه پردازان فمینیستی اهمیتی بنیادین دارد؛ زیرا «نمونه ای اولیه از میل (تخطی گر) زنانه به دانستن به شمار می آید» (Mulvey, 1995, p. 3). در این تفسیر، کنجکاوی پاندورا به مثابه میلی ترمدا میز برای نفوذ به امر رازآلود مطرح می شود که به طور استعاره ای

به تقابل میان بدن زن جوان و بدن مادر، به مثابه نشانه‌ای از فروپاشی و مرگ، منتهی می‌شود (Mulvey, 1996, p. 64). در مجموع، مفهوم کنجکاوی زنانه در این چارچوب نظری، امکانی برای بازخوانی جایگاه زن در ساختارهای روایی فراهم می‌آورد که فراتر از نگاه شیء‌واره و منفعل روایت مردانه، به زن به عنوان عاملی کنجکاو و جستجوگر نگاه می‌کند. این نگاه، فضاهای ممنوعه را به مثابه عرصه‌های کشف، دانستن و تقابل با ساختارهای پنهان قدرت باز می‌خواند. از این منظر، فضاهای بسته، ممنوعه و رازآلود در سینما به عرصه‌هایی برای کشف، دانستن و مقاومت در برابر نظم مسلط بدل می‌شوند و نگاه زنانه، به مثابه شیوه‌ای متفاوت از ادراک، امکان بازتعریف جایگاه سوژه زن در روایت سینمایی را فراهم می‌کند.

خلاصه داستان فیلم

امان اصالت، خبرنگار و گوینده برنامه‌های تلویزیونی، به همراه همکارش در جست‌وجوی سوژه‌ای جذاب برای صفحه حوادث روزنامه، با آگهی گم‌شدن دختری جوان روبه‌رو می‌شود. توصیف خصوصیات ظاهری دختر از سوی همکار اصالت برای جلب نظر او، جنبه فتنشیزه معمایی زنانه را برای آن‌ها برجسته می‌کند. آدرس محله‌ای قدیمی از شهر که در آگهی درج شده، از همان ابتدا حرکت روایت را بر روی توپوگرافی شهر پیش‌بینی می‌کند. تا پیش از ورود فعالانه آسیه، همسر اصالت، روایت منطبق با نگاه مرد در پیگیری ماجرای دختر گمشده پیش می‌رود. اصالت تصور می‌کند با در اختیار داشتن تکنولوژی‌های مرتبط با رسانه‌های جمعی، می‌تواند گمشده را بیابد. در مقابل، آسیه که زنی جوان و تحصیل‌کرده است، نسبت به حضور این ماجرا در خانه و اهمیت آن برای همسرش حساس می‌شود. او در خانه مادر اصالت زندگی می‌کند که برایش بیگانه و ناشناخته است. به تعبیر بیضایی، آسیه «خود را خیلی متعلق به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند نمی‌داند. او ملال فضایی نالخواه را با کشف آنچه درون آن می‌گذرد جبران می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۸). فیلم در ادامه کنکاش موازی آسیه و اصالت در پی یافتن دختر گمشده را به تصویر می‌کشد.

مواجهه با کلان‌شهر و برانگیخته‌شدن کنجکاوی زنانه

آنچه آسیه را به پیگیری ماجرای دختر گمشده می‌کشاند، مواجهه‌ای هراسناک با فضای شهری است. تجربه‌ی اشتباه سوارشدن به خودرو و قرار گرفتن در معرض ربایش، نقطه‌ی گسست او از تصور پیشینش از شهر است. تلاش آسیه برای فرار در این صحنه از نقطه‌دید راننده ناشناس و از قاب پنجره اتومبیل وی بازنمایی می‌شود به نحوی که راننده در مقام سوژه، آسیه را همچون یک طعمه زیر نظر می‌گیرد. در سکانسی با ریتم نسبتاً تند و موسیقی‌ای دلهره‌آور، زن در شهر گم می‌شود و با حسی از ترس و ناامنی از محله‌ها و خیابان‌های ناآشنای شهر گذر می‌کند. در این میان، شهر از خلال مجموعه‌ای از نشانه‌های بصری به فضایی تهدیدگر بدل می‌شود. هر یک از عناصر شهری کارکردی نمادین دارند و اضطراب زنانه را بازتاب می‌دهند: گرافیتی زن خندان با دندان‌های اغراق‌آمیز، نوعی خنده تهدیدکننده و هراس‌آور را تداعی می‌کند؛ توپ جنگی یادآور خشونت مردانه است؛ مانکن‌های بی‌بدن پشت ویتترین، به شیء‌وارگی و تکه‌تکه‌شدن بدن زنانه اشاره دارند؛ اسکلت فلزی ساختمان‌های نیمه‌کاره فضایی سرد، ناتمام و ناامن می‌سازند؛ و پلکان طولانی پایانی، استعاره‌ای از دشواری‌های و کندشدن

بدن زنانه گره خورده است. مالوی می‌نویسد: «کنجکاوی پاندورا، میلی تخطی‌گر برای دیدن درون سطح یا ظاهر خود، به درون بدن زنانه که به‌طور استعاری توسط جعبه و ترس‌های همراه آن نمایانده می‌شود، عمل می‌کند» (Mulvey, 1996, p. 61). از این منظر، جعبه پاندورا نه تنها نماد امر ممنوعه، بلکه استعاره‌ای از بدن زنانه و قلمرو ناشناخته زنانگی است که همواره موضوع هراس، میل و سرکوب بوده است. مالوی در ادامه، میان دو شیوه بنیادین نگاه در سینما تمایز قائل می‌شود. نخست، «نگاه خیره مردانه» که بر مشاهده‌گری، تسلط بصری و سلطه بر آنچه دیده می‌شود استوار است و با تکیه بر فناوری‌های بصری، بدن زن را به ابژه‌ای دیداری تقلیل می‌دهد. در مقابل نگاه زنانه، میل به درک لایه‌های پنهان را دنبال می‌کند. به باور او، «برای فمینیست‌ها مهم است که از استعاره‌های فهم به مثابه رمزگشایی بهره ببرند، نه از استعاره‌های فهم به مثابه دیدن» (Mulvey, 1995, p. 4)؛ بنابراین، نگاه زنانه به جای تثبیت معنا از طریق رؤیت، در پی شکافتن سطوح ظاهری و دستیابی به آن چیزی است که در پس تصویر پنهان شده است. بر این اساس، ژست پاندورا در گشودن جعبه، به نمادی از میل معرفت‌جویانه زنانه بدل می‌شود. مالوی در این باره می‌نویسد: «ژست پاندورا برای نگاه کردن به فضای ممنوعه، به شکلی استعاری بدل به نمادی برای میل به دانستن می‌شود، نه صرفاً میل به دیدن؛ چیزی که می‌توان آن را معرفت‌دوستی نامید» (Mulvey, 1996, p. 58). این میل به دانستن، در عین حال ماهیتی تخطی‌گر دارد، زیرا متوجه فرهنگی است که در آن زنان به‌طور سنتی از حوزه دانش و آگاهی کنار گذاشته شده‌اند. از سوی دیگر، خود زنانگی نیز در سنت‌های فرهنگی و اسطوره‌ای، همواره به مثابه رازی ناشناخته تعریف شده است (Mulvey, 1995, p. 4). این مفهوم از کنجکاوی زنانه در تحلیل‌های روان‌کاوانه نظریه‌پردازان فیلم نیز بازتاب یافته است. آثاری چون جین ایر^{۱۱} (رابرت استیونسن، ۱۹۴۴)، راز آن سوی در^{۱۲} (فریتز لانگ، ۱۹۴۸) و به‌طور ویژه در سینمای آلفرد هیچکاک^{۱۳} به‌خصوص فیلم‌های بن‌نام^{۱۴} (۱۹۵۶)، روانی^{۱۵} (۱۹۶۰) و ربکا^{۱۶} (۱۹۴۰)، نمونه‌هایی از این الگوی روایی به شمار می‌روند. در این فیلم‌ها، قهرمان زن معمولاً وارد خانه‌ای رازآلود می‌شود که با حضور یا خاطره مبهم یک فیگور زنانه یا مادرانه خصیصه‌یابی می‌شود. ساختار روایت در این آثار بر محور کشف، ورود به فضاهای ممنوعه و مواجهه با رازهای سرکوب‌شده شکل می‌گیرد. به تعبیر دوان، «درام‌های دیدن حول پدیده‌ی در بسته یا قفل‌شده و وسوسه‌ای که ایجاد می‌کند سازمان‌دهی می‌شوند؛ امری که از آن به عنوان سازوکارهای وسواسی ممنوعیت و تخطی یاد می‌شود» (Doane, 1987, p. 137). برای نمونه، در فیلم بن‌نام (۱۹۵۶)، هنگامی که اینگرید برگمن^{۱۸} در فضای خانه جست‌وجو می‌کند، نگاه کنجکاوانه او متوجه اتاق‌های قفل‌شده‌ای است که «ممکن است رازی مخفی و خطرناک برای مرد، نظم و قانون در خود داشته باشد» (Mulvey, 1996, p. 62). مالوی در ادامه، با مقایسه‌ی دو خانه‌ی فیلم بن‌نام (۱۹۵۶) و روانی (۱۹۶۰)، این فضاها را نمونه‌هایی از خانه و هم‌آورد^{۱۹} معرفی می‌کند که در آن‌ها کنجکاوی زنانه با قلمروهای ممنوعه و هراس‌انگیز درگیر می‌شود. در این روایت‌ها، خانه همچون فضایی زنده و رازآلود، سوژه زن را به درون خود فرا می‌خواند و نیروی میل به دانستن او را به سوی کشف حقیقت هدایت می‌کند. به‌زعم مالوی، میزانشن هیچکاک از طریق نماهای متحرک نقطه‌نظر، حرکت تدریجی قهرمان زن به اعماق فضای خانه را بازنمایی می‌کند که در نهایت

حرکت زن در دل ساختار شهری است. آسیه بارها در معرض دید نگاه‌های مردانه قرار می‌گیرد که در هر مرحله کنکاشانه‌تر و فراگیرتر می‌شوند. نخستین مواجهه در نمای کلوزآپ رهگذر مرد، واجد کیفیتی چشم‌چرانانه است و بدن و حضور آسیه را به ابژه نگاه بدل می‌کند. در مرحله بعد، هنگامی که آسیه برای یافتن امنیت به مغازه ساعت‌سازی پناه می‌برد، بار دیگر با شکلی پیچیده‌تر از نگاه مردانه مواجه می‌شود که از پشت دره‌بین او را می‌نگرد. اوج این روند در نمای های‌انگل^{۲۰} فرار آسیه از زیر تابلوی عظیم عینک شکل می‌گیرد. این تصویر، با اغراق بصری خود، حضور نوعی نگاه بی‌چهره و همه‌جا حاضر را القا می‌کند که از سطح افراد فراتر می‌رود و به ساز و کار نظارتی شهر مدرن تبدیل می‌شود. چنانچه بیضایی اشاره دارد، «عینک می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ نشانه‌ی تهدیدی که همه‌جا دنبالش می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۱) (تصاویر ۱-۳).

تصاویر ۱-۳. گسترش نگاه مردانه از چشم‌چرانی به نظارتی بی‌چهره در فضای شهری (از راست به چپ) (تصاویر برگرفته شده از فیلم)

مخاطراتی که آسیه در تجربه شهری از سر می‌گذراند، به‌ویژه قرار گرفتن مداوم در معرض نگاه، نه تنها بر وضعیت روانی آسیه اثر می‌گذارد بلکه به‌صورت بدنمند نیز او را درگیر می‌کند. هنگامی که آسیه به خانه بازمی‌گردد، هراس تجربه‌ای را که از سر گذرانده در قالب درد مفصل احساس می‌کند؛ حسی که او را به‌طور عینی به بدن مادر پیوند می‌زند. این امر یادآور بحث جورج زیمل^{۲۱} در مقاله «کلان‌شهر و حیات ذهنی»^{۲۲} است که بر فراروی دامنه تأثیرات فیزیکی و روانی شهر بر سوژه‌های مدرن تأکید می‌ورزد. به‌زم زیمل: «مهم‌ترین خصیصه کلان‌شهر گسترش عملکردی در فراتر از محدوده فیزیکی آن است... و این گستره، محدوده واقعی شهر است که در آن هستی شهر بیان می‌شود» (Simmel, 1971, p. 335). برخلاف چهره‌ظاهری شهر که با نشانه‌های مدرنیته و تبلیغات آراسته شده، هستی شهر در اینجا با نگاه نظارتی مردانه و نشانه‌های کنترل تعریف می‌شود که فراتر از مرزهای دیواری، تأثیرات روانی و بدنمند خود را بر روی سوژه زن اعمال می‌کند. درد بدنی آسیه، به این ترتیب خشونت پنهان نهفته در نگاه مردانه را آشکار می‌کند و از این منظر یادآور اثر معروف باربارا کروگر^{۲۳} تحت عنوان نگاه تو، به‌صورت ضربه وارد می‌کند^{۲۴} است که نشان می‌دهد «چگونه نگاه مردانه می‌تواند به شکلی مادی و جسمانی بر تن زنانه اثر بگذارد» (Rose, 1995, p. 308). به نظر می‌رسد آسیه نخستین ارتباط بین دختر گمشده و مادر را در همین تجربه بدنمند مشترک درمی‌یابد؛ چرا که بلافاصله پس از این مواجهه، درد دست‌های مادر نیز تشدید می‌شود. در همین لحظه با پخش آگهی تلویزیونی، دوربین از نمای کلوزآپ چهره آسیه به سمت راست پن می‌کند تا با در قاب گرفتن تصویر دختر گمشده، بر همانندی بدن زنانه در تجربه‌ای مشترک تأکید ورزد. این روند که با مواجهه آسیه با خشونت پنهان لایه‌های شهری آغاز شده بود، در صحنه‌ای به اوج می‌رسد که او همراه با اصالت، در شبی بارانی به محل تصادفی می‌روند که جسد دختری ناشناس بر زمین افتاده است. میزانشن صحنه به گونه‌ای طراحی شده که آسیه به‌تنهایی بالای سر جسد نشست، در حالی که در پس‌زمینه مردانی با چتر ایستاده‌اند. آسیه تنها کسی است که در این جمع مردانه متأثر می‌شود و برای جسدی سوگواری می‌کند که چهره ندارد، اما بدن دارد. در این لحظه به نظر می‌رسد که آسیه بدن خود را به جای بدن قربانی تصور کرده و با دختر مرده همذات‌پنداری می‌کند؛ گویی در این مواجهه، با مرزهای وجود خودش روبرو می‌شود. این امپاتی بدنی چنان شدید است که آسیه از شدت شوک و درد، از حال می‌رود. تقابل میان چهره ناپیدای قربانی و بدن آشکار و بی‌جان او نیز واجد دلالتی نمادین است و می‌تواند استعاره‌ای از وضعیت تاریخی زنان بدن‌شان همواره محل اعمال سلطه و خشونت بوده، اما فردیت‌شان به حاشیه رانده شده است. در پی امپاتی دردناک آسیه در مواجهه با جسد دختر، صحنه‌ای آستانه‌ای شکل می‌گیرد: آسیه در وضعیت نیمه‌هوشیاری، تصویری مبهم از مادر را می‌بیند. این تصویر ناواضح که در مرز میان رؤیا و واقعیت قرار دارد، لحظه‌ای فرازمانی و فراتاریخی را رقم می‌زند؛ گویی حضور استعاری مادر، آسیه را از دل تجربه‌ای آمیخته به درد، شوک عبور می‌دهد. این لحظه را می‌توان نقطه‌ای انتقالی در مسیر تحول شخصیت آسیه دانست که به آگاهی و بیداری درونی بدل می‌شود. پس از این نما، فضای پیرامون آسیه روشن‌تر و گرم‌تر به نظر می‌رسد. مادر که تجسمی از زنانگی تاریخی و حافظه جمعی زنانه است، مشابه ویرژیل در کمدی الهی، نقشی هدایت‌گر می‌یابد. همدلی

مردانه قرار می‌گیرد که در هر مرحله کنکاشانه‌تر و فراگیرتر می‌شوند. نخستین مواجهه در نمای کلوزآپ رهگذر مرد، واجد کیفیتی چشم‌چرانانه است و بدن و حضور آسیه را به ابژه نگاه بدل می‌کند. در مرحله بعد، هنگامی که آسیه برای یافتن امنیت به مغازه ساعت‌سازی پناه می‌برد، بار دیگر با شکلی پیچیده‌تر از نگاه مردانه مواجه می‌شود که از پشت دره‌بین او را می‌نگرد. اوج این روند در نمای های‌انگل^{۲۰} فرار آسیه از زیر تابلوی عظیم عینک شکل می‌گیرد. این تصویر، با اغراق بصری خود، حضور نوعی نگاه بی‌چهره و همه‌جا حاضر را القا می‌کند که از سطح افراد فراتر می‌رود و به ساز و کار نظارتی شهر مدرن تبدیل می‌شود. چنانچه بیضایی اشاره دارد، «عینک می‌تواند نشان‌دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ نشانه‌ی تهدیدی که همه‌جا دنبالش می‌کند» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۱) (تصاویر ۱-۳).

تصاویر ۱-۳. گسترش نگاه مردانه از چشم‌چرانی به نظارتی بی‌چهره در فضای شهری (از راست به چپ) (تصاویر برگرفته شده از فیلم)



است که در سراسر روایت نیز دیده می‌شود: نگاه اصالت تابع اشتیاقی است که در پی دیدن است، حتی اگر آنچه دیده می‌شود صرفاً پژواکی از میل و نه واقعیت باشد. پایان صحنه لحظه‌ای از فروپاشی خیال و شکست میل را رقم می‌زند. معلوم می‌شود که این موقعیت، تنها صحنه‌سازی‌ای از سوی همکاران او برای تهیه گزارش بوده است (تصاویر ۴-۵).

تصاویر ۴-۵. خیرگی نگاه مردانه در پی تصویری محو از دختر ناشناس (تصاویر مأخوذ از فیلم)



در مقابل، آسیه با تأملی مبتنی بر کشف درونی و تفسیر نشانه‌ها، به دنبال رمزگشایی از حقیقت است. او همتای متضاد اصالت در روایت محسوب می‌شود که برخلاف او در برابر مظاهر مدرنیته در فرهنگ شهری و اجتماعی، واکنشی انتقادی دارد. آسیه الگوی زن غربی را که حکومت وقت آن را به‌عنوان هنجار مطلوب زنانگی ترویج می‌کرد، نمی‌پذیرد و از پوشیدن لباس‌های فرنگی امتناع می‌ورزد. به تعبیری، آسیه در برابر «حکاکیت جسمانی نشان‌های مدرنیته» بر بدنش ایستادگی می‌کند (Moallem, 2005, p. 69). نوع نگاه متفاوت زوج، بازتابی در مشاغل آن‌ها نیز دارد. آسیه معلم کودکان ناشنواست؛ شغلی که ذاتاً بر پایه‌ی رمزگشایی نشانه‌ها، فهم احساسات و کشف معنا از دل خاموشی‌هاست. نگاه آسیه به‌صورت استعاری در یکی از داستان‌هایی که برای شاگردانش تعریف می‌کند نیز نمود می‌یابد. او از دار کوبی سخن می‌گوید که پوست درخت

و شفقت او، آسیه را از دل تاریکی، رنج و سرگشتگی عبور می‌دهد و او را به مرحله‌ای تازه از شناخت می‌رساند. از این رو، برخلاف همسرش که صرفاً از سر علاقه و کنجکاوی ماجرای دختر گمشده را دنبال می‌کند، وضعیت نامعلوم او برای آسیه به مسئله‌ای جنسیتی بدل می‌شود. چنانچه مالوی تشریح می‌کند: «کنجکاوی پاندورا در باره محتوای جعبه ممکن است به‌عنوان کنجکاوی نسبت به راز و رمزی که خود او تجسم آن است، تعبیر شود. همچنین، میل او می‌تواند به‌صورت تمایلی خودبازتابانه برای کاوش در ماهیت خود زنانگی بازنمایی شود» (Mulvey, 1992, p. 62). بر این اساس، آنچه شخصیت آسیه را به فیگور پاندورا نزدیک می‌کند، صرف میل به دانستن یا کنجکاوی نیست، بلکه جست‌وجویی است که در سطحی عمیق‌تر معطوف به فهم وضعیت زنانه و هراس‌های درهم‌تنیده با آن است. از همین رو، کنجکاوی آسیه واجد وجهی خودبازتابانه می‌شود؛ تلاشی برای شناخت ترس‌هایی که در تجربه تاریخی زنان ریشه دارند. در این میان، رابطه آسیه و مادر نیز بر مبنای همین اشتراک تجربه شکل می‌گیرد. بیضایی اشاره می‌کند: «آنچه آسیه و مادر را به هم نزدیک می‌کند، نه تنها زن بودن که فرهنگ است و ترس‌های مشابه؛ ترس در مورد باروری، گم‌گشتگی، تنهایی، ترس گذر زمان و حس زوال» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷).

نگاه زنانه و کشف امر پنهان

آسیه و همسرش هر یک مسیر متفاوتی را برای یافتن دختر گمشده دنبال می‌کنند و جست‌وجوی آن‌ها، به‌جای هم‌پوشانی، به تدریج از یکدیگر فاصله می‌گیرد. اصالت با تکیه بر فناوری‌های مدرن می‌کوشد هرچه سریع‌تر به پاسخی قطعی دست یابد تا بتواند گزارشی مهیج برای تلویزیون تهیه کند. جست‌وجوی او در چارچوب پارادایم‌های بصری کشف سرخ در معمایی جنایی پیش می‌رود. بزرگ‌نمایی تصویر دختر گمشده روی پرده نمایش، پخش مداوم آگهی تلویزیونی و پیگیری کالبدشکافی جسد در سردخانه پزشکی قانونی، از جمله تلاش‌های اصالت برای حل معما از طریق شیوه‌های دیدن و تشخیص بصری هستند. با این حال، این نوع نگاه در نهایت در سطح باقی می‌ماند. همان‌گونه که طللاجوی اشاره می‌کند: «فناوری او تنها سطح را در تصویر دختر به او نشان داده است: لبخند، شادی، بهار، گوشواره، گردنبند و یک آلاچیق گل» (Talajooy, 2023, p. 222). بدین ترتیب، جست‌وجوی اصالت بر نوعی نگاه ایزه‌ساز استوار می‌شود که دختر را به مجموعه‌ای از داده‌های بصری و نشانه‌های قابل شناسایی تقلیل می‌دهد. در گفت‌وگو با آسیه، اصالت درباره تصویر دختر گمشده می‌گوید: «ولی حقیقت این‌ه نفهمیدم شبیه کیه. گاهی خیلی دور، گاهی خیلی نزدیک. شاید هم شبیه یکی از ستاره‌های سینما». این دیالوگ نقطه تلاقی نگاه خیره مردانه با فانتزی تصویری را آشکار می‌کند. انگیزه اصالت نه شناخت سوژه، بلکه بازسازی و تصور دوباره‌ی تصویری از اوست؛ تصویری لغزان که مدام از واقعیت دور و نزدیک می‌شود. بدین ترتیب، دختر گمشده برای او ابژه‌ای بصری است که مرد می‌کوشد معنا و میل شخصی‌اش را بر آن فرافکنی کند. در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم، تماس تلفنی ناشناسی اصالت را به بهانه یافتن دختر گمشده به مکانی متروکه و دودآلود در حاشیه شهر می‌کشاند. در این فضای سرد و صنعتی او با دختری مواجه می‌شود که چهره‌اش ناپیداست و او را در مسیرهای پیچ‌درپیچ ضایعات هدایت می‌کند. تعقیب پُر اضطراب این تصویر زنانه در فضایی مه‌آلود، ادامه همان الگوی تصویری

تصویر ۷. دکوپاژ خردشده همان سکانس و بازنمایی کنکاش آسیه در لایه‌های درونی فضا؛ تقابل کنکاش زن و مرد (تصاویر مأخوذ از فیلم)



است. چنان که بیضایی نیز اشاره می‌کند: «در این فیلم چیزها با چیزهای دیگری پوشانده شده‌اند. پشت ملال مهمانی‌های مرده مادر، خاطره عشقی گمشده پنهان است» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۱). این تفاوت در شیوه ادراک را می‌توان در چارچوب نظریه نگاه نیز فهمید. به‌زعم مالوی، «کنجکاوی زنانه از میل مستقیم به دیدن با چشمان خود به رمز گشایی از یک معما تغییر می‌کند» (Mulvey, 1996, p. 61). او در تحلیل فیلم سفر به ایتالیا (روبرتو روسلینی، ۱۹۵۳) نیز بر تفاوت ادراک زن و مرد تأکید می‌کند: در حالی که «کاراکتر مرد بی‌تاب است که داستان را به جلو پیش ببرد، کاراکتر زن فضایی برای تأمل و سفری به گذشته ایجاد می‌کند» (Mulvey, 2006, p. 110). مشابه چنین خوانشی، در فیلم کلاغ نیز این دو شیوه ادراک به موازات یکدیگر پیش می‌روند: اصالت در مقام کارآگاهی تیز چشم در پی یافتن سرخ‌های بصری است، در حالی که آسیه می‌کوشد همچون باستان‌شناسی که لایه‌های مدفون را می‌کاود، شهر و تاریخ پنهان آن را بشناسد. در اوقات فراغت آسیه به نوشتن خاطرات جوانی مادر می‌پردازد و «از این طریق در پهنه گذشته مادر که دیگر نشانی از آن‌ها نیست، به سیر و گشت می‌پردازد» (لاهیجی، ۱۳۶۷، ۴۲). آسیه به مادر پیشنهاد می‌کند که در شهر گردش کنند تا شاید محله‌ی قدیمی محل سکونت او را بیابند. در سکانس گشت‌زنی، جغرافیای خیالی تهران قدیم از خلال نریشن مادر، حالتی تئاترگون پیدا می‌کند. نشانه‌های تاریخی تهران قدیم لایه‌لایه در پس‌زمینه ظاهر می‌شوند و مادر، همچون ویرژیل در نقش راهنمای سفر، توجه آسیه را به ردهای ناپیدای گذشته جلب می‌کند. او با روایت خاطراتش، نگاه آسیه را متوجه آن چیزی می‌سازد که زمانی وجود داشته و اکنون ناپدید شده است. با دنبال کردن مادر، آسیه بر روی نقشه ویران تهران قدیم، قدم می‌گذارد و با نوعی شیفتگی توپوفیلیایی به اطراف می‌نگرد. در تضاد با ریتم تند و مضطرب سکانس مواجهه او با تهران مدرن، زمان سینمایی در این بخش آهسته می‌شود. دوربین با ظرافت همراه دو زن در فضایی خاموش و بی‌هیاهو پرسه می‌زند و امکانی برای تأمل، مکث و شناخت فراهم می‌آورد. باین حال، این سیر و گشت مبتنی بر حافظه مادر است و از همین رو تا اندازه‌ای ماهیتی خیالی دارد؛ زیرا «به‌زعم مادر، تهران قدیم دیگر وجود ندارد، بنابراین این بازدید، یک بازدید واقعی نیست» (Sheibani, 2011, p. 105). تغییر مداوم پیش‌زمینه و میزانشن صحنه نیز بر این بازسازی تئاترگون گذشته تأکید می‌کند. بیضایی درباره این سکانس

را می‌شکافد تا به عمق آن نفوذ کند. این تمثیل، بازتابی از ساختار روایی فیلم نیز هست که بر نوعی «توپولوژی راز» استوار شده و در آن، پدیده‌ها و معناها پشت لایه‌های ظاهری پنهان مانده‌اند. در کلاغ (۱۳۵۶)، حقیقت هرگز امری آشکار و در دسترس نیست، بلکه واجد لایه‌ها و چین‌های مدفون، فراموش شده و مسکوت است. این موتیف، نوعی دیالکتیک درون و بیرون را در سراسر روایت شکل می‌دهد که به شیوه‌های مختلف تکرار می‌شود. یکی از برجسته‌ترین نمودهای این دیالکتیک در صحنه‌ای ظاهر می‌شود که زوج داستان برای بررسی آدرس درج شده در آگهی تلویزیونی به محله قدیمی سنگلج می‌روند. این سکانس که به صورت تکرار شونده از منظر هر دو کاراکتر روایت می‌شود، تفاوت بنیادین دو نوع نگاه را آشکار می‌کند. نخست، زاویه دید مرد ارائه می‌شود: اصالت نگاهی گذرا به فضا می‌اندازد، چیزی نمی‌یابد و بدون پیگیری بیشتر آنجا را ترک می‌کند. این صحنه تنها در یک نمای مسترشات با زاویه دید های‌انگل بازنمایی شده است که فاصله و بی‌اعتنایی نگاه او به فضا را تقویت می‌کند. در مقابل، ورود آسیه به همان فضا در مجموعه‌ای از نماهای خردتر و نزدیک‌تر تصویر می‌شود. دکوپاژ از کل به جز، حرکت می‌کند و تمایل فیلم‌ساز به همراهی با نگاه کنجکاوانه زن را نشان می‌دهد که فضا را می‌پیماید، در گوشه کنار آن مکث می‌کند و از سکوت و ایستایی محیط معنایی درونی استخراج می‌کند. در این سکانس، پارک قدیمی در محله‌ای فراموش شده به فضایی دیالکتیکی بدل می‌شود که در نسبت میان حضور و غیاب، سکوت و گفتار و درون و بیرون معنایی‌یابد (تصاویر ۶-۷).

تصویر ۸. بازنمایی جست‌وجوی اصالت در یک نما



برخلاف اصالت که در جست‌وجوی نشانه‌هایی است که با نگاه قابل رؤیت باشند، آسیه از دل فقدان، سکوت و نشانه‌های نامرئی به جوهره حقیقت نزدیک می‌شود. تمایز اصلی ادراک او در توانایی نفوذ به لایه‌هایی نهفته است که پشت سطوح بیرونی و گمراه‌کننده پنهان مانده‌اند. این تفاوت در نوع نگاه، در تفسیر متفاوت آن‌ها از دورهمی‌های هفتگی مادر نیز بازتاب می‌یابد. اصالت این گردهمایی‌ها را «ضیافت اشباح» می‌بیند. در مقابل، آسیه در پی فهم رفتارهای غیرعادی آن جمع است. او این گردهمایی را بیشتر شبیه یک عزاداری می‌بیند تا یک مهمانی و از همین رو گمان می‌کند که در پس این سکوت جمعی، رازی پنهان شده

می‌گوید: «در وضع صحنه و خصوصاً موقعیت نور کوشیدیم پاکیزگی و روشنی و زیبایی تخیل مادر دیده شود. طبیعی است که مادر خشونت تهران قدیم و زشتی‌های آن را از یاد برده باشد. کار خاطره این است که از واقعیتی دور، فاجعه یا رؤیا می‌سازد» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۷). پرسه‌زنی دوزن بعدتر به گورستانی قدیمی و متروکه کشیده می‌شود؛ جایی که سنگ‌قبرها شکسته و نوشته‌های فرسوده روی آن‌ها بر اثر گذشت زمان ناخوانا شده‌اند. در ادامه، آسیه بار دیگر و این بار به تنهایی به محله قدیم بازمی‌گردد. برخلاف دفعه پیش که حرکت او وابسته به روایت مادر بود، اکنون می‌کوشد با اتکا به حافظه خود از یادداشت‌های مادر، مسیرش را پیدا کند. در میان شلوغی جمعیت و رفت‌وآمد رهگذران، دوربین عکاسی مغازه‌ای توجه او را جلب می‌کند و گمان می‌برد که عکس دختر گمشده با آن گرفته شده است. اهمیت این نشانه در صحنه‌ای دیگر، با صدای مکرر کلیک دوربین عکاسی در جشن تولد یکی از دانش‌آموزان مدرسه، برجسته‌تر می‌شود. این صدا همچون پژواکی و سواس گونه در ذهن آسیه تکرار شده و او را بیش‌ازپیش به تأمل فرومی‌برد.

خانه راز آلوده و کشف اتاق ممنوعه

در یکی از مهمانی‌های مادر، آسیه صفحه‌ای قدیمی را برای مهمانان روی گرامافون پخش می‌کند که با پخش شدن صدای خواننده، مادر آزرده‌خاطر می‌شود و مهمانی را ترک می‌کند. در عین بی‌تفاوتی دیگران، واکنش عصبی مادر، توجه آسیه را به خود جلب می‌کند. مشابه با سکانس کشف خانه و هم‌آلود توسط قهرمان زن در فیلم بن‌نام (۱۹۵۶)، نگاه کنجکاوانه‌ی آسیه مادر را تا بالا رفتن از پله‌ها و رسیدن به اتاق ممنوعه دنبال می‌کند که هیچ‌کس اجازه ورود به آن را ندارد. این صحنه یادآور الگوی آشنای سینمای هیچکاک است؛ قهرمان زن، در پی کشف حقیقت، وارد خانه‌ای رازآلود می‌شود و به تدریج به فضای ممنوعه و سرکوب‌شده درون آن نزدیک می‌گردد. بیضایی درباره جایگاه خانه در فیلم می‌گوید: «خانه نماینده حضور و تسلط معنوی مادر است. گذشته مادر - پراکنده در سلیقه او - همه جا به‌طور مبهمی حاضر است و مادر گذشته خاصش را به نحوی در آن انبار و توی آن اتاق پنهان کرده است» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹-۱۳۰). در طول روایت، هر قدر که اصالت در جست‌وجویش از خانه دورتر می‌شود، مسیر آسیه با کنکاش در لایه‌های فراموش‌شده شهر، بیشتر به سمت فضاهای درونی خانه گشوده می‌شود. چنان‌که مالوی اشاره می‌کند: «یک فضای درونی ممکن است تداعی‌گر زنانگی مادری (زهدان، خانه) باشد، اما همچنین می‌تواند به فضای بسته و پنهان راز (یک جعبه، یک اتاق) اشاره داشته باشد» (Mulvey, 1996, p. 56). از سوی دیگر، شخصیت مادر در طول روایت رفتاری متناقض‌نما از خود بروز می‌دهد که بر همان دیالکتیک پنهان‌سازی و آشکارگری استوار است. به تعبیر بیضایی، «مادر ضمن آنکه خود را مطلقاً در اتاقی در بسته پنهان کرده، ناآگاه مایل است که کشف شود» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۹). از همین رو، او هم‌زمان که می‌کوشد گذشته خود را مخفی نگه دارد، با رفتارها و واکنش‌هایش ناخودآگاه دیگران را به سوی آن راز هدایت می‌کند. با شدت گرفتن ماجرای دختر گمشده در فضای خانه، این دوگانگی در رفتار مادر آشکارتر می‌شود. او در ابتدا با قاطعیت تأکید می‌کند که جست‌وجو بی‌فایده است و دختر هرگز پیدا نخواهد شد؛ اما اندکی بعد، در واکنشی عصبی و ناگهانی، اصرار می‌کند که باید به دنبال دختر بگردد.

ورود مأموران شهربانی به خانه، این وضعیت را بحرانی‌تر می‌کند. در پاسخ به پرسش‌های مأموران، آسیه کنجکاوای خود نسبت به دختر گمشده را به بیماری‌ای واگیردار تشبیه می‌کند که از همسرش به او سرایت کرده است؛ گویی جست‌وجوی دختر، همچون نوعی وسواس یا آلودگی، فضای خانه را فرا گرفته و ساکنان آن را درگیر خود کرده است. با تهدید شدن فضای امن خانه به واسطه حضور مأموران، کنجکاوای آسیه نسبت به خانه به‌مثابه فضای رازآلود تشدید می‌شود. این حس به‌ویژه از طریق ساختار توپولوژیک خانه تقویت می‌شود که با وجود اتاقی ممنوعه در طبقه بالا و انباری‌ای قدیمی در گوشه حیاط، واجد کیفیتی پنهان‌کارانه و چندلایه است. چنان‌که پیش‌تر نیز اشاره شد، آسیه نسبت به این فضا نوعی بیگانگی دارد و «حتی درست نمی‌داند که در برخی گوشه‌های خانه چه چیزهایی پنهان است یا نگهداری می‌شود» (بیضایی در مصاحبه با قو کاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹). با بالا گرفتن احتمال وجود جسد دختر گمشده در انباری خانه، اصالت به‌صراحت آسیه را از ورود به آنجا منع می‌کند. با این حال، آسیه - با نیروی تخطی‌گر کنجکاوایش - از این منع سرپیچی کرده و وارد فضایی می‌شود که با اشیای طردشده، فراموش‌شده و خاک‌گرفته انباشته شده است. این کنش یادآور الگوی پاندورایی کنجکاوای است؛ همان‌گونه که مالوی اشاره می‌کند، پاندورا «با اینکه از او خواسته شده بود جعبه را باز نکند و از خطری که در آن نهفته است هشدار داده شده بود، اما کنجکاوایش بر او غلبه کرد» (Mulvey, 1992, p. 64). در اینجا نیز منع، نه تنها کنجکاوای آسیه را فرو نمی‌نشاند، بلکه آن را تشدید می‌کند و او را به عبور از مرزهای ممنوعه سوق می‌دهد. وقتی آسیه با دقت بیشتری رفتار مادر را زیر نظر می‌گیرد کلیدی را روی گردنبد او آویخته است را تشخیص می‌دهد که «در اتاق قفل‌شده‌ی اسرارآمیز را می‌گشاید» (Sheibani, 2011, p. 104). او سرانجام بی‌سروصدا وارد اتاق ممنوعه می‌شود و در آنجا با آنچه مادر طی این سال‌ها سرسختانه پنهان نگاه داشته مواجه می‌گردد: مجموعه‌ای از اسباب قدیمی، عکس‌ها و یادگارهای جوانی. این اتاق که به هیئت فضایی نیمه‌تاریک و پرده‌پوش آراسته شده، به‌مثابه تصویری از ضمیر ذهنی مادر باز نمود می‌یابد که گذشته سرکوب‌شده در آن انباشته شده است. در این میان، کنش کنار زدن پرده‌های آویخته در فضای اتاق به‌صورت استعاره‌ای از نفوذ به لایه‌های درونی‌تر ذهن بارها تکرار می‌شود. بدین ترتیب، حرکت آسیه در میان پرده‌ها و اشیای کهنه، نوعی پیشروی تدریجی در حافظه مادر را تداعی می‌کند. آسیه با دقت گوشه کنار اتاق را می‌کاود؛ وسایل خاک‌خورده را لمس می‌کند و گنجه‌ها را زیرورو می‌کند. سرانجام، طی کنشی پاندورایی صندوقچه‌ای را می‌گشاید که درون آن دوربین فانوسی متعلق به کلنل - همسر در گذشته مادر - قرار دارد. جست‌وجوی او ادامه می‌یابد تا اینکه عکس دختر گمشده را می‌یابد و در همان لحظه پی می‌برد گمشده‌ای که تمام روایت حول یافتن او شکل گرفته، در حقیقت خودِ مادر است.

روایت در نمای پایانی به لحظه‌ای دگرگون‌ساز ختم می‌شود که او را به کشف ژرف‌تری می‌رساند. در سکانس پایانی، مادر از دیگران می‌خواهد او را به باغ پدری‌اش در محله سنگلج ببرند. در نمایی کلوزآپ، مادر در پیش‌زمینه و آسیه در پس‌زمینه قاب ایستاده‌اند. مادر با لحنی آمیخته به حسرت و اندوه، خاطره‌ای از گذشته را به یاد می‌آورد؛

اینجا بود که کلنل، اون عکس رو از من انداخت و من فقط هجده

سال داشتیم.

گشودن جعبه را می‌توان استعاره‌ای از کنجکاوی نسبت به معمای خود زن‌انگی دانست» (Mulvey, 1996, p. 61). در ابتدای فیلم، آسیه با اضطراب ناشی از هراس پرورش دادن کودکی ناقص در درون خود دست‌وپنجه نرم می‌کند. در مواجهه با فضاهایی چون محله‌های فراموش‌شده، گورستان‌ها و سنگ‌قبرهای متروک، آسیه به شکلی استعاری از میان طیفی از غیاب‌ها عبور می‌کند. این عبور از نشانه‌های نیستی و فراموشی، در نهایت با آفرینش حیاتی تازه در بدن او پیوند می‌خورد. از سوی دیگر، خانه رازآلود مادر در این مسیر کاوش درونی نقشی کلیدی ایفا می‌کند. این خانه را می‌توان استعاره‌ای از بدن زنانه مادر دانست که آسیه با نفوذ به لایه‌های پنهان و فضاهای درونی آن، نه تنها راز گذشته را کشف می‌کند، بلکه به بازشناسی بدن بارور شده خویش نیز می‌رسد. از این منظر، بارداری آسیه در پایان فیلم به تجسم نهایی این فرایند شناخت بدل می‌شود. به این ترتیب، سفر او که با کنجکاوی درباره دختری گمشده آغاز شده بود، در نهایت به کشف عمیق‌تری از خود زنانه می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با تکیه بر مفهوم «کنجکاوی زنانه» در نظریه لورا مالوی، نشان داد که بهرام بیضایی در فیلم کلاغ (۱۳۵۶) با فاصله‌گیری آگاهانه از الگوی مسلط نگاه مردانه، نگاه قهرمان زن را به مثابه نیرویی فعال، تخطی‌گر و معرفت‌جویانه در ساختار روایی بازنمایی کرده است. آسیه سوژه‌ای است که از خلال کنجکاوی، فضاهای ممنوعه را می‌گشاید و لایه‌های پنهان واقعیت را آشکار می‌سازد. تحلیل فیلم نشان داد که این کنجکاوی در سه سطح به هم پیوسته عمل می‌کند: نخست، در مواجهه با فضای شهری که آسیه را از موضع ابژه نگاه مردانه به سوژه‌ای آگاه از خشونت پنهان در ساختارهای شهری بدل می‌کند؛ دوم، در تقابل با نگاه همسرش که در سطح نشانه‌های بصری باقی می‌ماند، در حالی که آسیه از فقدان به حقیقت نزدیک می‌شود؛ و سوم، در نفوذ به اتاق ممنوعه خانه مادر که به مثابه کنشی پاندورایی، راز سرکوب‌شده گذشته را آشکار می‌کند. آنچه این مسیر را متمایز می‌سازد، وجه خودبازتابانه کنجکاوی آسیه است. جست‌وجوی او برای یافتن دختر گمشده، در نهایت به کشف تصویری از خویش‌شن بدل می‌شود. بدین ترتیب، سفر روان‌جغرافیایی او در فضاهای شهری، هم‌زمان سفری به درون زن‌انگی، بدن و هراس‌های تاریخی مرتبط با آن است. در مجموع، فیلم کلاغ (۱۳۵۶) نمونه‌ای برجسته از سینمای پیشاانقلابی ایران است که در آن نگاه زنانه به عنوان شیوه‌ای متمایز از ادراک و مقاومت در برابر نظم مسلط بازنمایی شده است. بیضایی با بهره‌گیری از ساختار توپولوژیک فضاهای بسته و رازآلود، امکانی فراهم آورده که در آن کنجکاوی زنانه به نیروی محرک روایت بدل می‌شود و سوژه زن راز حاشیه به مرکز روایت سینمایی می‌کشد.

در همین لحظه، آسیه به نوعی لحظه تجلی می‌رسد و درمی‌یابد که گذشته فروپاشیده مادر، در حقیقت شیخ آینده خود اوست. آنچه در ظاهر خاطره زنی دیگر به نظر می‌رسد، به آینه‌ای بدل می‌شود که تصویر آینده آسیه را باز می‌تاباند. با وام‌گیری از تفسیر ماری دوان می‌توان گفت: «آنچه زن در آن سوی در با آن مواجه می‌شود، جنبه‌ای از خود اوست. به تعبیری در این فیلم‌ها، در به روی یک آینه گشوده می‌شود و این فرایند نوعی دوگانگی یا تکرار را به نمایش می‌گذارد» (Doane, 1987, p. 137). اتاق ممنوعه و راز نهفته در آن، در نهایت آسیه را نه به دیگری، بلکه به تصویری محتمل از خویش‌شن می‌رساند. این لحظه برای او که در فضای سنگین غروبی سرد به تصویر کشیده شده، لحظه آگاهی از تباهی‌پذیری هویت، امکان تکرار سرنوشت زنانه و فرسایش ناگزیر خاطرات و تعلقات است. بیضایی در توضیح پایان فیلم می‌گوید: «آسیه بی‌آنکه بداند در مادر، آینده خود را کنجکاوی می‌کرده است. آخرین تصویر فیلم گویای همین است؛ زمانی که بر مادر گذشت با همه قهار بودنش بر آسیه کشف شده است و می‌داند که جلوی آن را نمی‌توان گرفت. تصویر آخر در عین حال تصویر کلاغ و دارکوب است. نوک دارکوب در پایان تلاش زخمی است؛ او بهای دانایی را پرداخته است» (بیضایی در مصاحبه با قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷). باید توجه داشت که جست‌وجوی آسیه برای یافتن دختر گمشده به گونه‌ای سامان یافته که استعاره‌ای از یک سفر را تداعی می‌کند. هرچند قلمرو جغرافیایی این سفر گسترده نیست، اما تأثیرات روانی پرتوانی او در محله‌های قدیمی بر شخصیت زن چشمگیر است. از این منظر، مسیر آسیه در طول روایت را می‌توان نوعی سفر روان‌جغرافیایی^{۲۵} در نظر گرفت که در آن حرکت در فضاهای شهری، ردپایی عمیق بر ادراک و احساسات او بر جای می‌گذارد. اصطلاح روان‌جغرافیا به کاوش در لایه‌های درونی ذهن و روان اشاره دارد که از خلال مواجهه با فضاها و مکان‌های بیرونی شکل می‌گیرد. در این معنا، سفر در مکان‌های فیزیکی هم‌زمان سفری به درون ناخودآگاه و عواطف پنهان فرد است، زیرا مکان‌ها با روان انسان درگیر می‌شوند و امری درونی را برمی‌انگیزند یا آشکار می‌کنند. همان‌گونه که جولیان برونو^{۲۶} اشاره می‌کند: «لنداسکیپ تنها مسئله‌ای مربوط به بیرون نیست: تأثیر آن به درون نیز گسترش می‌یابد، به لنداسکیپ درونی فرد» (Bru- no, 2002, p. 376). از همین رو، برونو سفر زنانه را نوعی سیر درونی برای خودشناسی تعبیر می‌کند (Bruno, 2002, p. 3). در طول روایت، پرتوانی آسیه در فضاهای شهری، هم‌زمان به سفری در قلمرو وجودی و عاطفی او بدل می‌شود که او را با ترس‌ها و اضطراب‌های عمیق مرتبط با زن‌انگی مواجه می‌سازد. چنان‌که مالوی اشاره می‌کند، «ژست پاندورا در

پی‌نوشت‌ها

1. Laura Mulvey.
2. Visual Pleasure and Narrative Cinema.
3. Male gaze.
4. Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity.
5. Fetishism and Curiosity.
6. Sigmund Freud.
7. Marry Ann Doanne.
8. The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s.
9. Paranoid.
10. Jane Eyre.

11. Robert Stevenson.
12. Secret Beyond the Door.
13. Fritz Lang.
14. Alfred Hitchcock.
15. Notorious.
16. Psycho.
17. Rebecca.
18. Ingrid Bergman.
19. Uncanny.
20. High angle.
21. Georg Simmel.
22. The Metropolis and Mental Life.
23. Barbara Kruger.
24. Your gaze hits the side of my face.
25. psychogeographic journey.
26. Giuliana Bruno.

References

- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. Verso.
- Beyzaie, B. (Director). (1977). *The Crow* [Film]. Free Cinema of Iran. (In Persian)
- Doane, M. A. (1987). *The desire to desire: The women's film of the 1940s*. Indiana University Press.
- Ghoreishi, A. (2024). *The collapse of the male gaze in the cinema of Bahram Beyzaie: The Crow and Maybe Some Other Time*. *Iranian Studies*, 57(3), 451–471. <https://doi.org/10.1017/irn.2024.24> (In Persian)
- Ghukasiyan, Z. (1992). *An interview with Bahram Beyzaie*. Agah Publication. (In Persian)
- Hitchcock, A. (Director). (1940). *Rebecca* [Film]. Selznick International Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1946). *Notorious* * [Film]. RKO Radio Pictures.
- Hitchcock, A. (Director). (1960). *Psycho* [Film]. Shamley Productions.
- Lahiji, S. (1988). *The image of women in the works of Bahram Beyzaie: Filmmaker and screenwriter* [Simaye zan dar asar-e Bahram Beyzaie: filmsaz va filnamehnevis]. Rowshangaran. (In Persian)
- Lang, F. (Director). (1948). *Secret Beyond the Door* [Film]. Diana Productions.
- Moallem, M. (2005). *Between warrior brother and veiled sister: Islamic fundamentalism and the politics of patriarchy in Iran*. University of California Press.
- Mulvey, L. (1992). Pandora: Topographies of the mask and curiosity. In B. Colomina (Ed.), *Sexuality and space* (pp. 53–74). Princeton Architectural Press.
- Mulvey, L. (1995). The myth of Pandora: A psychoanalytical approach. In L. Pietropaolo & A. Testaferri (Eds.), *Feminisms in the cinema* (pp. 63–75). Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Indiana University Press.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books Ltd.
- Qukasian, Z. (1992). *An interview with Bahram Beyzaie* [Goftogu ba Bahram Beyzaie]. Agah Publication. (In Persian)
- Rose, G. (1995). Making space for the female subject of feminism: The spatial subversions of Holzer, Kruger and Sherman. S. Pile & N. Thrift (Eds.), *Mapping the subject: Geographies of cultural transformation* (pp. 332–354). Routledge.
- Sayyad, A., Ghahramani, M. B. (2023). *Cinema as a seductive technology in the Iranian film Nare Toofan (Toofan's Bellow, 1969)* [Cinema be masabe yek technology afsoongar dar film Na'reh-ye Toofan (1348)], *Journal of Fine Arts: Performing Arts and Music*, 28(3), 5–15. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777> (In Persian)
- Sheibani, K. (2011). The outcry of the crow: Localizing modernity in Iran. *Canadian Journal of Film Studies*, 20(2), 95–110. <https://doi.org/10.3138/cjfs.20.2.95>
- Simmel, G. (1971). The metropolis and mental life. In D. N. Levine (Ed.), *On individuality and social forms* (pp. 324–339). University of Chicago Press.
- Stevenson, R. (Director). (1944). *Jane Eyre* [Film]. Twentieth Century Fox.
- Talajooy, S. (2023). *Iranian culture in Bahram Beyzaie's cinema and theatre: Paradigms of being and belonging (1959–79)*. Bloomsbury Publishing Plc.
- صیاد، علیرضا؛ قهرمانی، محمدباقر. (۱۴۰۲). سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم نعره طوفان. (۱۳۴۸). *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای نمایشی و موسیقی*، ۲۸(۳)، ۵–۱۵. <https://doi.org/10.22059/jfadram.2023.362177.615777>
- قوکاسیان، زاون. (۱۳۷۱). گفت و گو با بهرام بیضایی. نشر آگاه.
- لاهیجی، شهلا. (۱۳۶۷). *سیمای زن در آثار بهرام بیضایی: فیلم ساز و فیلم نامه نویس*. انتشارات روشنگران.