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

Abstract

Laura Mulvey, a prominent film theorist, utilizes the myth of Pandora to theorize the aesthetic of female curiosity in cinema. She contrasts the female gaze with the male gaze, positioning it as an alternative that, unlike its male counterpart rooted in dominance and superficiality, possesses the depth to uncover hidden or repressed layers of meaning. *The Crow* (1977), directed by Bahram Beyzaie, stands as a pivotal example of pre-revolutionary Iranian cinema, placing a female protagonist at the center of the narrative as an active agent of the gaze and curiosity. The film's storyline, driven by a young girl's disappearance, unravels into a complex mystery that the female character seeks to uncover. While both male and female characters pursue the same mystery, their approaches are fundamentally different. The male character's curiosity is driven by a visual attraction that leads him into a superficial search. In contrast, Asiyeh, the female protagonist, is motivated by a traumatic confrontation with the city, which drives her gendered pursuit of the missing girl's fate. As the male character, Isalat, seeks to solve the mystery through visible clues, his journey is mediated by modern technologies, which, rather than bringing him closer to the truth, distance him from its essence. Asiyeh, on the other hand, navigates her investigation through emotional depth and sensitivity, focusing not just on seeing, but on interpreting and understanding. In this film, Asiyeh's curiosity mirrors the transgressive curiosity of Pandora, whose gaze penetrates closed and forbidden spaces. Asiyeh's journey is not about superficial exploration, but a deep search for truth hidden within silence and forgotten memories. Through her investigation of the city and the mysterious house, she gradually attains an intuitive understanding of the truth that extends beyond surface-level perceptions. The film contrasts the male gaze, which is preoccupied with visual affirmation, with the female gaze, which seeks to engage with deeper meanings and untold truths. Asiyeh's journey culminates in the recognition of her own femininity, embodied in her pregnancy. This moment symbolizes the ultimate self-discovery, where her curiosity leads to a personal awakening. The discovery of her pregnancy reflects a confrontation with her own womanhood, akin to Pandora's opening of the box. The climax of this realization is portrayed in a poignant scene in which Asiyeh comes face to face with her mother's past, realizing that the mystery she has been unraveling is not just the story of another woman but her own inevitable destiny. By juxtaposing the male and female approaches to curiosity and discovery, *The Crow* (1977) challenges the typical male-dominated cinematic structure, presenting the female protagonist not as an object of the gaze, but as the subject of knowledge and agency. Through her engagement with the hidden layers of history, memory, and the body, Asiyeh mirrors the mythical Pandora, capable of extracting repressed truths from silence and obscurity. In doing so, the film not only presents a critique of patriarchal cinema but also explores the empowering potential of the female gaze as a tool for both personal and social revelation.

Keywords:

Pandora's Curiosity, Female look, Lura Mulvey, *The Crow* (1977), Bahram Beyzaie, Iranian Cinema

کنجکاوی پاندورا؛ بازنمود نگاه کنکاش‌گر زنانه در فیلم *کلاغ* (۱۳۵۶)

چکیده

لورا مالوی، نظریه‌پرداز برجسته فیلم، با وام‌گیری از اسطوره پاندورا به تبیین زیباشناسانه‌یِ کنجکاوی زنانه در سینما می‌پردازد. او نگاه زنانه را به‌عنوان بدیلی برای نگاه خیره مردانه معرفی می‌کند که برخلاف رویکرد ادراکی مبتنی بر سلطه و سطح‌گراییِ همتای مردانه‌اش، ظرفیت نفوذ به ژرفا و کشف ساحت‌های پنهان و سرکوب‌شده را دارد. فیلم *کلاغ* (۱۳۵۶) به کارگردانی بهرام بیضایی، نمونه‌ای شاخص از سینمای پیشاانقلابی ایران است که در آن روایت، قهرمان زن را در جایگاه عاملیت و کنش‌گری فعال قرار می‌دهد و ساختار روایی را بر مبنای نگاه جست‌وجوگرانه او پیش می‌برد. در این فیلم، کاراکتر زن با نیروی کنجکاوی‌اش در پی پرده‌برداری از معمای گم‌شدن دختری جوان در شهر برمی‌آید و از رهگذر کاوش توامان در بافت شهری و خانه‌ای رازآلود، به دریافت تدریجی از حقیقت نائل می‌شود. این پژوهش در گام نخست به تشریح مؤلفه‌های زیباشناسانه‌یِ کنجکاوی زنانه در نظریات لورا مالوی و بررسی نمونه‌هایی از تحلیل‌های مشابه در مطالعات فیلم می‌پردازد. سپس با تمرکز بر فیلم *کلاغ*، نحوه بازنمایی کنجکاوی و ادراک متمایز زنانه را تحلیل می‌کند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در فیلم، نگاه قهرمان زن با کنجکاوی پاندورا پیوند دارد، و از رهگذر نفوذ به فضاهای ممنوعه، به گشایش نهایی معمای روایت نائل می‌شود.

کلیدواژه‌ها:
کنجکاوی پاندورا، نگاه زنانه، لورا مالوی، فیلم *کلاغ* (۱۳۵۶)، بهرام بیضایی، سینمای ایران

انجمن علمی هنرهای زیبا

مقدمه

لورا مالوی در دهه ۱۹۷۰ با مقاله تاثیرگذار خود به نام «لذت بصری و سینمای روایی» به یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان فمنیستی در مطالعات فیلم تبدیل شد. در این مقاله، مالوی نظریه‌ای را معرفی کرد که به نگاه خیره مردانه معروف شد. او معتقد بود که سینما، به‌ویژه سینمای کلاسیک هالیوود، به شیوه‌ای طراحی شده است که تماشاگر را در موقعیت نگاه مردانه قرار می‌دهد، جایی که شخصیت‌های زن اغلب به عنوان ابژه‌هایی برای لذت بصری مردان به نمایش گذاشته می‌شوند. سال‌ها بعد مالوی در مقاله‌ای، کنجکاوی زنانه را به منظور تبیین ابعاد زیباشناسانه‌ی نگاه زن در سینما بررسی می‌کند. کنجکاوی زنانه بر اساس نظریه‌های مالوی مفهومی پیچیده از نگاه زن را مطرح می‌کند که فراتر از بعد بصری، جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی را نیز در بر می‌گیرد. مالوی، نگاه زنانه را از دایره‌ی لذت‌جویی مردانه بیرون کشیده و آن را به‌عنوان یک فرآیند پویا و جست‌وجوگرانه معرفی می‌کند. در این نگاه، برخلاف نگاه مردانه که معمولاً بر ابژه‌سازی و تسلط بر دیگری متمرکز است، کنجکاوی زنانه به‌عنوان یک نیروی درونی برای کشف و درک لایه‌های مختلف واقعیت و گشایش فضاهای نو در نظر گرفته می‌شود. به‌عبارت دیگر، این کنجکاوی زنانه روشی فعال برای درک و تعامل با جهان است که هدف آن کشف و برجسته‌سازی جنبه‌های پنهان و نادیده در واقعیت‌های بیرونی است. به منظور بررسی این خوانش فمنیستی از نگاه زنانه در سینمای پیشاانقلابی ایران، فیلم *کلاغ* ساخته بهرام بیضایی انتخاب شده است. *کلاغ* نخستین فیلم بلندِ شهری بیضایی است که در سال ۱۳۵۶ ساخته شده است. داستان فیلم با معمای گمشدن یک دختر جوان شروع می‌شود و بر مدار جست‌وجو، نگاه و ادراک پیش می‌رود. روایت شیوه جست‌وجوی متفاوت هر کدام از کاراکترهای زن و مرد را به تصویر می‌کشد. این پژوهش قصد دارد با دنبال کردن مسیر نگاه قهرمان زن در فیلم *کلاغ*، خوانشی از کنجکاوی زنانه بر مبنای نظریات لورا مالوی ارائه دهد و این خوانش فمنیستی را نه صرفا در مضمون بلکه در فرم سینمایی اثر نیز مورد مطالعه قرار دهد. ازاین‌رو، هدف پژوهش حاضر تحلیل شیوه‌ای است که در آن نگاه فعال کاراکتر زن به‌عنوان نیروی محرک روایت به تصویر کشیده می‌شود. در این راستا، این پرسش مطرح است که بهرام بیضایی چگونه در بستر سینمای پیشاانقلابی، با فاصله گرفتن از الگوی مردانه‌ی غالب، نگاه کنکاش‌گر قهرمان زن را به مثابه ادراکی متمایز از این الگوی مسلط بازنمایی کرده است؟

پیشینه پژوهش

لورا مالوی در کتاب «فتیشیسم و کنجکاوی»، خوانشی فمنیستی با رویکردی روانکاوانه مبتنی بر آرای زیگموند فروید از اسطوره پاندورا پیشنهاد داده و بر مبنای آن تحلیلی از زیباشناسی نگاه زنانه در سینما ارائه کرده است. ماری ان‌دوان نظریه پرداز مطالعات سینمایی، در کتاب «میلی به میل؛ فیلم‌های زنان در دهه ۱۹۴۰»، نگاه پارانوید زنانه را در آثار موسوم به فیلم‌های زنان بررسی کرده است. این فیلم‌ها که در دهه ۱۹۴۰ در سینمای آمریکا از محبوبیت زیادی بین تماشاگران زن برخوردار بودند، دارای ساختارهای روایی‌ای هستند که بر جایگاه زن به‌عنوان عامل نگاه تأکید می‌کنند. در این فیلم‌ها کاراکتر اصلی، یک زن جست‌وجوگر است که به خانه‌ای وارد می‌شود که با دربرداشتن فضاهای پنهان، رازی در آن نهفته است. کاراکتر زن در این دسته فیلم‌ها «در مقام کاوشگر، مسیر معرفتی روایت را پیش می‌برد» و در پی نفوذ به اسراری است که در خانه پنهان شده‌اند(Doane, 1987, 134). در مطالعات ایرانی، علی‌رغم وجود نوشته‌هایی درباره فیلم *کلاغ* و سینمای بیضایی، پژوهشی وجود ندارد که به طور خاص بر کنجکاوی و سفر زنانه در جستجوهای شخصیت اصلی زن این فیلم متمرکز باشد. بااینحال دو مورد پژوهش در خارج انجام شده که قابل ذکر است. سعید طلاجوی

(Talajooy, 2023) در کتاب «فرهنگ ایرانی در سینما و تئاتر بهرام بیضایی» به تحلیل فیلم *کلاغ* پرداخته و به تفاوت نگاه کاراکتر زن و مرد در طول روایت اشاره کرده است. قریشی (Ghoreishi,2024) در مقاله «فروپاشی نگاه مردانه در سینمای بهرام بیضایی؛ فیلم *کلاغ* و *شاید وقتی دیگر*» با رویکردی روان‌کاوانه بر مبنای نظریه نگاه خیره مردانه از لورا مالوی، مفاهیمی از قبیل اضطراب اختگی و تلاش برای کنترل و تسلط نگاه مردانه را در این آثار بررسی کرده است. نگارنده معتقد است با پیشرفت روایت، تحولی تدریجی در فیلم رخ می‌دهد که نگاه مردانه را به چالش می‌کشد. صیاد و قهرمانی (۱۴۰۲) در مقاله «سینما به مثابه یک تکنولوژی افسونگر در فیلم *نعره طوفان* (۱۳۴۸)»، به وجه اغواگرانه شخصیت اسطوره‌ای پاندورا به عنوان نخستین زن مصنوعی پرداخته‌اند.

روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش روش تحقیق به صورت توصیفی–تحلیلی می‌باشد و شیوه گردآوری اطلاعات به کمک داده‌ها و منابع کتاب‌خانه‌ای و تماشای فیلم‌ها صورت پذیرفته است. نمونه‌گیری در پژوهش حاضر به شیوه‌ای هدفمند انجام شده است؛ به گونه‌ای که فیلم انتخابی به عنوان یکی از نمونه‌های کم‌شمار در سینمای پیشاانقلابی ایران که بر نگاه زنانه به عنوان عامل پیشبرنده روایت استوار است، به شمار می‌آید. نظریات لورا مالوی در باب کنجکاوی زنانه منبع اصلی این پژوهش می‌باشد که بر اساس آن چارچوب نظری مقاله ارائه شده است.

مبانی نظری

کنجکاوی زنانه در اسطوره پاندورا

لورا مالوی در مقاله‌ی خود، «پاندورا: توپوگرافی‌های نقاب و کنجکاوی»، با الهام از اسطوره‌ی پاندورا، به ترسیم زیباشناسی نگاه زنانه در سینما می‌پردازد. او کنجکاوی زنانه را به عنوان جایگزینی برای الگوی مسلط نگاه خیره‌ی مردانه معرفی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این نوع نگاه، نه صرفاً ابزاری برای دیدن، بلکه راهی برای دانستن، رمزگشایی و مواجهه با امر پنهان و سرکوب‌شده است. پاندورا در اسطوره یونانی یک مصنوع اغواگر در پیکره زنی زیبا است که توسط زئوس، آفریده می‌شود تا پرومته را فریب دهد و انتقام دزدیدن آتش را از او بگیرد. در شمایل‌نگاری‌های مرتبط به پاندورا، غالبا جعبه‌ای در دست دارد که از گشودن آن منع شده است. با این‌حال ماهیت ممنوعه‌ی محتوای جعبه، کنجکاوی او را برمی‌انگیزد و آن را می‌گشاید. این عمل، نه از سر شرارت بلکه به عنوان پاسخی به میلی درونی برای دانستن و کشف آن‌چیزی است که پنهان شده است. برخلاف روایت‌های سنتی که پاندورا را منبع رنج و بلا معرفی می‌کنند، در خوانش مالوی، کنجکاوی پاندورا وجهی معرفت‌جویانه پیدا می‌کند و از اهمیتی خاص برای نظریه‌پردازان فمنیست برخوردار می‌شود چرا که «نمونه‌ای اولیه از میل (تخطی‌گر) زنان به دانستن به شمار می‌آید»(Mulvey, 1995, 3). در این تفسیر، کنجکاوی پاندورا به عنوان میلی تمردآمیز برای کاوش در دنیای پنهان و رازآلود معرفی می‌شود که به طور استعاری با بدن زنانه و دنیای زنانگی گره خورده است. مالوی می‌نویسد: «کنجکاوی پاندورا یک میل تخطی‌گر برای دیدن داخل سطح یا ظاهر خود، به درون بدن زنانه که به‌طور استعاری توسط جعبه و ترس‌های همراه آن نمایانده می‌شود، عمل می‌کند»(Mulvey, 1996, 61). مالوی تمایز بنیادینی میان دو نوع نگاه در سینما قائل می‌شود؛ «نگاه خیره مردانه» که عمدتاً بر اساس اصل مشاهده‌گری و تسلط بر آنچه مشاهده می‌شود، بنا شده است. این نگاه از موضع قدرت، بدن زن را به شیء بصری فرومی‌کاهد. در این دیدگاه، کشف کردن با چشم، و به عبارت دیگر مشاهده سطحی و ظاهری با تکنولوژی‌های بصری، هدف اصلی است. در مقابل «نگاه زنانه»، کنجکاوانه و ذهن‌محور است و میل به دانستن و درک لایه‌های پنهان را دنبال می‌کند. به زعم وی، «برای فمینیست‌ها مهم است که از استعاره‌های فهم

به‌مثابه رمزگشایی بهره ببرند، نه از استعاره‌های فهم به‌مثابه دیدن»(Mulvey, 1995, 4). این نگاه، همان‌گونه که در کنش پاندورا بازتاب یافته، به جای تسلط بر مشاهده، به رمزگشایی و درک عمیق‌تر از آنچه پنهان است می‌پردازد؛ «نوعی دیدن با ذهن» (Mulvey, 1996, 61). مالوی معتقد است: «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»(Ibid, 58). از طرفی «این میل (زنانه) به کنکاش، متوجه فرهنگی است که در آن، زن به‌طور سنتی صاحب دانایی نبوده و از سوی دیگر، خود زنانگی نیز به‌طور سنتی به‌مثابه یک راز در نظر گرفته شده است»(Mulvey, 1995, 4) . نظریه‌پردازان فیلم، نگاه کنجکاوانه زنانه را با رویکردی روانکاوانه در فیلم‌هایی از جمله *جین ایر*[۹](رابرت استیونسن؛[۱۰]۱۹۴۴) ، *راز آن سوی در*[۱۱](فریتز لانگ؛[۱۲]۱۹۴۸) و به طور ویژه در سینمای آلفرد هیچکاک[۱۳] به خصوص فیلم‌های *بدنام*[۴](۱۹۵۶)، *روانی*[۵](۱۹۶۰) و *ربکا*[۶](۱۹۴۰) تحلیل کرده‌اند. قهرمان زن در این فیلم‌ها غالبا به خانه‌ای رازآلود وارد می‌شود که با حضور یا گذشته مبهم یک فیگور زنانه یا مادرانه خصیصه‌یابی می‌شود که به امر وهم‌آور لالت دارد. در این گونه فیلم‌ها، «درام‌های دیدن حول پدیده‌ی درِ بسته یا قفل‌شده و وسوسه‌ای که ایجاد می‌کند سازماندهی می‌شوند. این امر همان چیزی است که از آن به عنوان سازوکارهای وسواسیِ ممنوعیت و تخطی یاد می‌شود»(Doane, 1987, 137). برای مثال هنگامی که اینگرید برگمن[۸]در فیلم بدنام خانه‌ی جاسوسان را کاوش می‌کند، نگاه کنجکاوانه او معطوف به فضاهای بسته و ممنوعه است که «ممکن است رازی مخفی و خطرناک برای مرد، نظم و قانون در خود داشته باشد»(Mulvey, 1996, 62). مالوی در ادامه‌ی تحلیل خود از سینمای هیچکاک، با مقایسه‌ی خانه‌ی فیلم *بدنام*(۱۹۵۶) با خانه‌ی کاراکتر نورمن بیتس[۹]در فیلم *روانی*(۱۹۶۰)، این فضاها را نمونه‌هایی از خانه‌هایی وهم‌آور می‌داند که در آن‌ها کنجکاوی زنانه با فضاهای ممنوعه و هراس‌انگیز درگیر می‌شود. در این روایت‌ها، خانه به‌عنوان مکانی رازآلود، سوژه‌ی زن را به درون خود فرا می‌خواند؛ گویی نیروی فیزیکی میل دانستن، او را به سوی کشف آنچه پنهان مانده سوق می‌دهد. به‌زعم مالوی، میزانسن هیچکاک با استفاده از نمای متحرک نقطه‌نظر، این کشش را به‌صورتی بصری به نمایش می‌گذارد: حرکتی که قهرمان زن را به سوی فضای درونی خانه می‌کشاند و نهایتاً به تقابل میان بدن زن جوان، زیبا و آرایش‌شده، و بدن مادر که یادآور فروپاشی و مرگ است، منتهی می‌شود(Ibid, 64). در این چارچوب نظری، کنجکاوی زنانه به‌مثابه کنشی معرفت‌جویانه و درعین‌حال تخطی‌گر، امکانی برای بازخوانی نقش زن در ساختارهای روایی فراهم می‌آورد؛ نقشی که فراتر از نگاه شیءواره و منفعلِ روایت مردانه، به زن به‌عنوان عاملی کنجکاو، جستجوگر و رمزگشا نگاه می‌کند. این نگاه، فضاهای بسته، ممنوعه و رازآلود را نه فقط به‌عنوان پس‌زمینه‌های رویداد، بلکه به‌مثابه عرصه‌های کشف، دانستن و تقابل با ساختارهای پنهان قدرت بازمی‌خواند. از خلال این رویکرد، می‌توان به درک تازه‌ای از جایگاه سوژه‌ی زن در روایت‌های سینمایی رسید؛ زن به‌عنوان سوژه شناسا که مسیر معرفت را طی می‌کند، راز را دنبال می‌کند و با کنجکاوی‌اش، ساختارهای تثبیت‌شده‌ی قدرت و معنا را به چالش می‌کشد.

خلاصه داستان فیلم

فیلم با نمایی بسته از اگهی گم شدن دختری جوان در روزنامه شروع می‌شود. امان اصالت، خبرنگار و گوینده برنامه‌های تلویزیونی که به همراه همکار مردش به دنبال پیدا کردن سوژه‌ای جذاب در صفحه حوادث روزنامه هستند به طور اتفاقی به این اگهی برخورد می‌کنند. توصیف خصوصیات ظاهری دختر مثل زیبایی و غرور برای جلب نظر اصالت، جنبه فتیشیزه معمای زنانه را برای مردان اشکار می‌کند. آدرس محله‌ای قدیمی از شهر که در آگهی ثبت شده، از همان اغاز بعدی فضایی به روایت می‌بخشد و حرکت روایت را بر روی توپوگرافی شهر پیش‌بینی می‌کند. تا پیش از عاملیت نگاه آسیه، روایت منطبق با نگاه اصالت و همکاران مردش در پیگیری ماجرای

دختر گمشده پیش می‌رود. اصالت تصور می‌کند با دراختیار داشتن تکنولوژی‌های مرتبط با رسانه‌های جمعی، می‌تواند گمشده را بیابد. چنانکه که همکارش به او می‌گوید:*«برای تو که کاری نداره. کافیه نیم ساعت بشینی پای تلفن»*. در این میان آسیه، همسر اصالت، به باز شدن پایِ ماجرای دختر گمشده به خانه و اهمیت آن برای اصالت حساس شده است. آسیه یک زن جوان تحصیل‌کرده است که به تازگی با اصالت ازدواج کرده و در خانه مادر همسرش که با گوشه‌وکناره‌های آن ناشناست زندگی می‌کند. چنانچه بیضایی اظهار می‌کند: «آسیه خود را خیلی متعلق به خانه‌ای که در آن زندگی می‌کند نمی‌داند. او ملال فضایی نادلخواه را با کشف انچه درون آن می‌گذرد جبران می‌کند»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۸). ماجرایی تصادفی کنجکاوی اسیه را برای پیدا کردن دختر برمی‌انگیزد. فیلم درادامه کنکاش آسیه و اصالت که در دو مسیر مجزا پیش می‌روند را به تصویر می‌کشد.

مواجه با کلانشهر و برانگیخته شدن کنجکاوی زنانه

آنچه آسیه را به پیگیری ماجرای دختر گمشده می‌کشاند، مواجهه‌ای ناخواسته و هراسناک با سوی دیگر شهر به ظاهر آراسته اما ناامن است. در راه بازگشت به خانه، آسیه اشتباها سوار ماشین مردی غریبه می‌شود که قصد دارد او را برباید اما آسیه از چنگش می‌گریزد. تلاش آسیه برای فرار در این صحنه از نقطه‌دید راننده ناشناس و از قاب پنجره اتوموبیل وی بازنمایی می‌شود به نحوی که راننده مهاجم در مقام سوژه، آسیه را همچون یک ابژه یا طعمه زیر نظر می‌گیرد. در سکانسی با ریتم نسبتا تند و موسیقی‌ای دلهره‌اور، زن در شهر گم می‌شود و با حسی از ترس و ناامنی از محله‌ها و خیابان‌های ناآشنای شهر گذر می‌کند. در سلسله نماهای متوالی، فضای شهری به صورت محیطی مسلط و مردانه به تصویر کشیده می‌شود؛ جایی که عناصر دیداری، حامل نشانه‌های پنهان خشونت و سلطه نهادینه‌شده مردسالاری‌اند. گرافیتی زنی خندان با دندان‌های درشت بر روی دیوار که در آن موقعیت در تضاد با اضطراب درونی آسیه قرار دارد، توپ باقی‌مانده از جنگ که نمادی از خشونت مردانه است، مانکن‌های زنانه بی‌بدن پشت ویترین مغازه که به ردیفی از سرهای بریده شباهت دارند، اسکلت فلزی ساختمان‌های نیمه‌کاره و در آخر پلکانی طولانی که مثل یک مانع فرار آسیه را کند می‌کند. در این میان، شمایل‌های زنانه در فضاهای تبلیغاتی نیز نقشی کلیدی ایفا می‌کنند؛ آن‌ها نه‌تنها به‌عنوان پس‌زمینه‌ای در شهر، بلکه به‌مثابه‌ی نمادهایی از ابژه‌سازی و کالاسازی بدن زن در راستای میل مردانه عمل می‌کنند. آسیه بارها در معرض دید نگاه‌های مردانه قرار می‌گیرد که در هر مرحله کنکاشانه‌تر و نافذتر می‌شوند. بار نخست در نمایی کلوزآپ، نگاه چشم‌چرانانه یک رهگذر مرد به آسیه تصویر می‌شود. اندکی بعد آسیه به مغازه ساعت‌سازی پناه می‌برد اما با نگاه مردانهِ مجهز شده‌ای مواجه می‌شود که او را از پشت ذره‌بین می‌نگرد. در آخرین مواجه، فرار آسیه در نمایی های‌انگل از زیر تابلوی بزرگ عینک قاب‌بندی می‌شود. تابلو اغراق‌آمیزشده مغازه عینک فروشی، که یکی از المان‌های بصری تکرار شونده در بازنمایی شهر مدرن در سینمای بیضایی است، می‌تواند استعاره‌ای از یک نگاه نظارت‌گر بی‌چهره و همه‌جاحاضر باشد. چنانچه بیضایی اشاره دارد، «عینک می‌تواند نشان دهنده‌ی نوعی نگاه مسلط باشد که آسیه را می‌پاید؛ نشانه تهدیدی که همه جا دنبالش می‌کند»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۱). (تصاویر ۱-۳)

تصاویر ۱-۳. استحاله نگاه چشمچرانانه مردانه به یک نگاه نظارتی بی‌چهره در فضای شهری (از راست به چپ).
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

نکته درخور توجه این است که چهره تهدیدگر و کابوس‌وار شهر، با حضور کاراکتر زن خودش را عیان می‌سازد. چنانچه طلاجوی نیز اشاره می‌کند، حضور کاراکتر زن در شهر «فرهنگی را که مردسالاری سمی در آن حاکم است، به تصویر می‌کشد» (Talajooy, 2023, 195). مخاطراتی که آسیه در تجربه شهری از سر می‌گذراند و به خصوص وضعیت زیر نگاه بودن، نه تنها بر روان آسیه اثر می‌گذارد بلکه به صورت بدنمند نیز او را درگیر می‌کند. با رسیدن به خانه، زن هراس تجربه‌ای را که از سر گذرانده، در قالب درد مفاصل احساس می‌کند. حسی که او را عینا به بدن مادر مرتبط می‌سازد. این امر یاداور بحث جورج زیمل[۱]در مقاله «کلانشهر و حیات ذهنی[۲]» مبنی بر فراروی گستره‌ی تاثیرگذاری فیزیکی و روانی شهر بر روی سوژه‌های مدرن است. به زعم زیمل: «مهم ترین 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, 335). برخلاف چهره ظاهری، هستی شهر با نگاه نظارتی مردانه و مخاطراتی تهدیدگرانه، خصیصه‌یابی می‌شود که فراتر از مرزهای دیواری، تاثیرات روانی و بدنمند خود را بر روی سوژه زن اِعمال می‌کند. از طرفی درد بدنی آسیه، یاداور اثر معروف باربارا کروگر[۳]تحت عنوان «نگاه تو، به صورتم ضربه وارد می‌کند[۴]» است که نشان می‌دهد «چگونه نگاه مردانه می‌تواند به شکلی فیزیکی بر تن زنانه اثر بگذارد»(Rose, 1995, 308). وضعیتی که آسیه در مواجهه با شهر تجربه می‌کند، نوعی گیر افتادنِ تنانه است که او را در دام نگاه دیگری به تنگ می‌اندازد. وقتی آسیه از خیابان‌ها و کوچه‌هایی عبور می‌کند که با نشانه‌های بصریِ تهدید پر شده‌اند، بدن او نه تنها واکنش نشان می‌دهد، بلکه به محلی برای رسوبِ تاریخ خشونت و نگاه مردانه تبدیل می‌شود. از طرفی چهره خشن شهر از خلال بدن زن است که خود را می‌نمایاند؛ چهره‌ای که در ظاهر با تبلیغات و نظم پوشیده شده، اما در پس آن، با نگاه‌های مزاحم، فضاهای نابرابر، و نشانه‌های کنترل و سلطه تعریف می‌شود. به نظر می‌رسد آسیه نخستین ارتباط بین دختر گمشده و مادر را در همین تجربه بدنمند مشترک می‌یابد چرا که درست پس از این مواجه است که دردِ دست‌های مادر تشدید می‌شود. در این لحظه با پخش شدن اگهی، دوربین از کلوزاپ صورت آسیه به سمت راست پن می‌کند تا با قاب گرفتنِ تصویر دختر گمشده در تلویزیون، بر همانندی بدن زنانه در تجربه‌ای مشابه تاکید ورزد. این روند، که از خلال مواجهه‌ی آسیه با خشونت‌های پنهان‌شده در لایه‌های شهر آغاز شده بود، در صحنه‌ای به نقطه‌ی اوج می‌رسد که آسیه همراه با اصالت، در شبی بارانی به محل تصادفی می‌روند که جسد دختری ناشناس بر زمین افتاده است. میزانسن این صحنه به گونه‌ای طراحی شده که آسیه به تنهایی بالای سر جسد نشسته و در پس زمینه مردانی با چتر ایستاده‌اند. آسیه تنها کسی است که در این جمعِ مردانه متاثر 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 جسد تصور کرده و با دختر مرده همذات‌پنداری می‌کند.

او در مواجهه با جسد دختر، با مرزهای وجود خودش روبرو می‌شود. این امپاتیِ بدنی چنان شدید است که آسیه از شدت شوک و درد، از حال می‌رود. تقابل چهره‌ی ناپیدای قربانی در برابر بدنِ آشکار و بی‌جانش، می‌تواند استعاره‌ای از وضعیت تاریخی زنان در جامعه‌ای مردسالار باشد؛ زنانی که همواره بدن‌شان محل اِعمال سلطه بوده اما چهره، صدا و هویت‌شان در پسِ سایه‌ها ناپدید شده است. آنچه دیده می‌شود، فقط بدن است؛ بدنی که مصرف می‌شود، حذف می‌شود، و سپس به حاشیه پرتاب می‌شود. همانطور که آسیه در یکی از صحنه‌های فیلم، با دیدن روزنامه مچاله‌شده حاوی اگهی دختر، می‌گوید: «چقد زود دورش انداختن. چقد زود انداختنش دور». این بدن‌مندیِ تروماتیک، همزمان هم زخم است و هم برانگیزنده‌ی کنجکاوی. تجربه هراسناک آسیه از ناامنی و گمشدگی در شهر به کابوسی در ذهن و تن او بدل می‌شود از وضعیت مشابهی که دختر گمشده ممکن است در آن قرار گرفته باشد و درست از اینجا به بعد است که کنجکاوی آسیه برای پیدا کردن دختر شعله‌ور می‌شود. لمس شهر از خلال پوست و مفاصل، نه تنها به‌معنای درد، بلکه به‌مثابه آغاز نوعی بیداری است که در آن بدن، چیزی فراتر از آن‌چه دیده می‌شود را درمی‌یابد. در این موقعیت بدن زن صرفاً گیرنده‌ی تجربه نیست، بلکه به کنش‌گر تبدیل می‌شود؛ حامل خاطره، درد، و در عین حال میل به دانستن. در پی امپاتیِ دردناک آسیه در مواجهه با جسد دختر، صحنه‌ای آستانه‌ای رخ می‌دهد: آسیه در وضعیت نیمه‌هوشیاری، تصویری مبهم از مادر را می‌بیند. این تصویر ناواضح، که در مرز رویا و واقعیت قرار دارد، لحظه‌ای فرازمانی و فراتاریخی را رقم می‌زند؛ حضور استعاری از زنانگی مادر که آسیه را از دلِ تجربه‌ای آمیخته به درد و شوک، عبور می‌دهد. این مواجهه، نوعی بیداری درونی در آسیه پدید می‌آورد. پس از این نما، محیط پیرامون آسیه روشن‌تر و گرم‌تر به نظر می‌رسد. مادر که تجسمی از زنانگی تاریخی است با همدلی و شفقت خود، مانند ویرژیل در کمدی الهی، قدرت و دانش مواجهه دوباره با شهر را به آسیه اعطا می‌کند. ازاین‌رو برخلاف همسرش که صرفا به موضوع علاقه‌مند است، وضعیت نامعلوم دختر گمشده برای آسیه به یک دغدغه جنسیتی تبدیل می‌شود. چنانچه مالوی تشریح می‌کند: «کنجکاوی پاندورا درباره 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, 62). در واقع آنچه که کاراکتر آسیه را به فیگور پاندورا شبیه می‌سازد، نه صرف میل به کنجکاوی بلکه جست‌وجویی است که در وضعیتی فراتر معطوف به فیگور زنانه و ترس‌های عمیقا آمیخته‌اش است. بیضایی اشاره می‌کند:«آنچه آسیه و مادر را به هم نزدیک می‌کند، نه‌تنها زن بودن که فرهنگ است و ترس‌های مشابه؛ ترس در مورد باروری، گم‌گشتگی، تنهایی، ترس گذر زمان و حس زوال»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷).

نگاه زنانه و کشف پنهان بودگی

آسیه و همسرش هر کدام مسیر متفاوتی را برای پیدا کردن دختر پی می‌گیرند. جست‌وجوی آن‌ها در پی یک موضوع مشترک، به جای در هم تنیده شدن، به وضوح از هم جدا می‌شود. این دو مسیر جست‌وجو، از دو نوع نگاه برمی‌آیند؛ نگاه خیره مردانه که بیرونی، عقل‌گرا و رسانه‌محور است، در برابر نگاه زنانه که به درون نفوذ و پنهان‌بودگی را کشف می‌کند. اصالت، با تکیه بر فناوری‌های مدرن سعی دارد هرچه سریع‌تر به پاسخی روشن برسد تا گزارشی مهیج از این سوژه برای تلویزیون آماده کند. جست‌وجوی او حول پارادایم‌های بصری کشف سرنخ در یک معمای جنایی می‌چرخد. بزرگنمایی تصویر دختر گمشده روی پرده نمایش، پخش اگهی در تلویزیون و پیگیری کالبدشکافی جسد در سردخانه پزشکی قانونی از جمله نمونه‌هایی از تلاش‌های اصالت است که نشان می‌دهد او سعی دارد معمای دختر را با شیوه‌های تشخیص و مشاهده بصری حل کند. «با این‌حال، فناوری او، تنها سطح را در تصویر دختر به او نشان داده است: لبخند،

شادی، بهار، گوشواره، گردنبند و یک آلاچیق گل»(Talajooy, 2023, 222). در گفت‌وگویی معنادار 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 نشان می‌دهد. میلِ مردانه‌ی اصالت نه به شناخت سوژه بلکه به بازسازی تصویری از آن گره خورده؛ تصویری که مدام از واقعیت دور و نزدیک می‌شود و در نهایت شاید تنها بازتابی از تصویری رسانه‌ای‌شده، همچون ستاره‌های سینما باشد. به این ترتیب، دختر گمشده به جای آنکه فردی واقعی با گذشته‌ای مشخص باشد، بدل به ابژه‌ای تصویری می‌شود که مرد می‌کوشد معنا و میل شخصی‌اش را بر آن فرافکن کند. در یکی از صحنه‌های کلیدی فیلم، تلفنی ناشناس اصالت را به بهانه‌ی یافتن دختر گمشده به حاشیه‌ی شهر می‌کشاند؛ مکانی متروکه و دودآلود در دل یک محوطه‌ی ضایعاتی. در آن‌جا، اصالت با دختری که چهره‌اش تا حدی ناپیداست مواجه می‌شود که در سکوت، او را در پیچ‌وخم فضای سرد و صنعتی ضایعات به دنبال خود می‌کشد. تعقیب این تصویر زنانه در فضایی مه‌آلود و گم‌گشته، تداعی‌گر مسیری است که میل مردانه او را به دنبال نشانه‌ای می‌کشاند؛ مسیری که بیش از آنکه به کشف حقیقت منجر شود، بازتاب نوعی خیره‌گی و تسلیم در برابر سایه‌ای از میل است. نگاه اصالت، همان‌طور که در باقی روایت نیز دیده می‌شود، تابع اشتیاقی است که در پیِ رویت است؛ و این بار، در شکل تعقیبِ پُراضطراب تصویر زن ناشناس بروز می‌یابد. بااین‌حال، پایان این صحنه نوعی فروپاشی خیال و شکست میل را بازنمایی می‌کند: روشن می‌شود که این موقعیت صرفاً صحنه‌سازی‌ای از سوی همکاران او برای تهیه گزارش خبری بوده است. به این ترتیب، اصالت نه‌تنها در سطح واقعیت به بازی گرفته شده، بلکه در سطح روانی نیز میل او به کشف، در پسِ تصویر زنی غریبه، به سرابی تهی بدل می‌شود. (تصاویر ۴–۵)

تصاویر ۴–۵. خیرگی نگاه مردانه در پی تصویری محو از دختر ناشناس.
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

در مقابل، آسیه با تاملی زنانه و جست‌وجویی مبتنی بر کشف درونی و تفسیر نشانه‌ها، به دنبال رمزگشایی از حقیقت است. نگاه او نه در پی دیدن مستقیم، که در جست‌وجوی فهم و ادراک است. آسیه همتای متضادِ اصالت در روایت است که برخلاف او در برابر مظاهر مدرنیته در فرهنگ شهری و اجتماعی، واکنشی انتقادی نشان می‌دهد. او الگوی زن غربی را که حکومت وقت آن را به عنوان هنجار زنانگی تحمیل می‌کرد، نمی‌پذیرد و از پوشیدن لباس‌های فرنگی امتناع می‌ورزد. به تعبیری، آسیه در برابر «حکاکیت جسمانی نشان‌های مدرنیته» بر بدنش ایستادگی می‌کند(Moallem, 2005, 69). نوع نگاه متفاوت زوج، بازتابی در شغل آن‌ها نیز دارد. آسیه معلم کودکان ناشنواست؛ شغلی که ذاتاً بر پایه‌ی رمزگشایی نشانه‌ها، فهم احساسات، و کشف معنا از دل خاموشی‌هاست. نگاه متمایز آسیه به صورت استعاری در یکی از داستان‌هایش برای شاگردان مدرسه نمود می‌یابد. او داستان دارکوبی را نقل می‌کند که پوست درخت را می‌شکافد

تا به عمق آن پی ببرد. این تمثیل به‌روشنی بازتاب‌دهنده‌ی فضاهای روایی فیلم نیز می‌باشد که منطبق بر توپولوژی راز هستند؛ فضاهایی که در آن‌ها پدیده‌ها و مفاهیم پشت لایه‌های ظاهری پنهان هستند. حقیقت در این فیلم دارای لایه‌ها و چین‌های مدفون، فراموش شده، و مسکوت است. این موتیف نوعی دیالکتیک درون و بیرون را می‌سازد که در طول روایت بارها به شیوه‌های متفاوت تکرار می‌شود. یکی از مهم‌ترین نمودهای تماتیک این دیالکتیک، در صحنه‌ای ظاهر می‌شود که زوج داستان برای بررسی آدرسِ درج‌شده در آگهیِ تلویزیونی به محله قدیمی سنگلج می‌روند. این سکانس، که به‌شکلی تکرارشونده از منظر هر دو کاراکتر روایت می‌شود، تفاوت بنیادین دو نوع نگاه را به تصویر می‌کشد. نخست، زاویه‌دید مرد است: اصالت نگاهی می‌اندازد، چیزی نمی‌یابد، و بدون پیگیری بیشتر، آن‌جا را ترک می‌کند. از طرفی این صحنه تنها در یک نمای مسترشاتِ هایَ‌انگل بازنمایی شده است. در مقابل، ورود آسیه به همان فضا، در نماهای خردتر، بسته‌تر و دکوپاژشده روایت می‌شود. این خُردسازی فضایی در قالب دکوپاژ کل به جز، تمایل فیلمساز را به همراهی با نگاه کنکاشانه زن نشان می‌دهد. او صرفاً از فضا عبور نمی‌کند، بلکه آن را می‌پیماید، در آن توقف می‌کند، نگاه می‌اندازد و از سکوت و ایستایی فضا معنایی درونی استخراج می‌کند. نگاه آسیه نه صرفاً ابزاری برای دیدن، بلکه فرایندی برای نفوذ است؛ حرکتی از سطح به عمق، از ظاهر به بطن، و از سکوت به معنا. در این سکانس، پارک به‌مثابه فضای دیالکتیکی، در نسبت میان حضور/غیاب، سکوت/گفتار، و درون/بیرون بازنمایی می‌شود: فضایی که در ظاهر، عمومی، باز و بیرونی است، اما در درون خود حامل نوعی خاطره و گذشته‌ای مدفون است. (تصاویر ۶–۸)

بازنمایی جست‌وجوی اصالت در یک نما

دکوپاژ خردشده همان سکانس و بازنمایی کنکاش آسیه در لایه‌های درونی‌تر فضا

تصاویر ۶–۸. تقابل کنکاش زن و مرد

مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

برخلاف اصالت که به دنبال نشانه‌هایی است که با نگاه قابل‌رویت باشند، آسیه از فقدان، سکوت و نشانه‌های نامرئی به کشف جوهره حقیقت نزدیک می‌شود. این تمایز در نوع نگاه، در تفسیر متفاوت آن‌ها از دورهمی‌های مادر نیز بازتاب می‌یابد. اصالت، مهمانی‌های هفتگی را ضیافت اشباح می‌بیند، در حالی‌که آسیه با صبری جست‌وجوگر، در پی فهمِ ژرفایی پنهان در پسِ رفتارهای غیرعادی آن جمع است. آسیه گمان می‌برد که این گردهمایی بیشتر به یک عزاداری شبیه است تا یک مهمانی و ازاین‌رو تصور می‌کند در پسِ این خاموشی جمعی، رازی پنهان است. همانطور که بیضایی اشاره می‌کند در این فیلم «چیزها با چیزهای دیگری پوشانده شده‌اند. پشت ملال مهمانی‌های مرده مادر، خاطره عشقی گمشده پنهان است»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۱). کنجکاوی آسیه از فرایند دیدن با چشم فراتر رفته و به نوعی کدگشایی با ذهن سوق می‌یابد. به زعم مالوی: «کنجکاوی زنانه از میل مستقیم به دیدن با چشمان خود به هیجان رمزگشایی از یک معما تغییر می‌کند»(Mulvey, 1996, 61). ویژگی متمایزکننده ادراکِ زن دقیقاً در همین فرایند فهم حقیقت پنهان‌شده ورای لایه‌های بیرونی و گمراه‌کننده نهفته است. مالوی در تفسیر فیلم *سفر به ایتالیا*[۲۵](روبرتو روسلینی،[۲۶] ۱۹۵۳)، بازتاب نوع ادراک متفاوت کاراکتر زن و مرد را برجسته می‌سازد. به‌زعم او، در این اثر، در حالی‌که «کاراکتر مرد بی‌تاب است که داستان را به جلو پیش ببرد، کاراکتر زن فضایی برای تأمل و سفری به گذشته ایجاد می‌کند»(Mulvey, 2006, 110). مشابه چنین خوانشی، در فیلم *کلاغ* نیز به موازات این که اصالت در قامت یک کاراگاه تیزچشم مشغول پیدا کردن سرنخ‌های بصری است، آسیه سعی می‌کند همچون یک باستان‌شناس شهر و تاریخ گذشته‌اش را بشناسد. در اوقات فراغت آسیه به نوشتن خاطرات جوانی مادر می‌پردازد و «از این طریق در پهنه گذشته‌های مادر که دیگر نشانی از آن‌ها نیست، به سیر و گشت می‌پردازد»(لاهیجی، ۱۳۶۷، ۴۲). آسیه به مادر پیشنهاد می‌کند که در شهر گشتی بزنند تا محله‌ی قدیمی سکونت مادر را پیدا کنند. مادر با اعتقاد به اینکه کلانشهر مدرن تهران، شهر قدیم را نابود کرده است، می‌گوید: «من مال این شهر نیستم. من مال تهران قدیمم». اما در نهایت، می‌پذیرد و این سفر را آغاز می‌کنند. در سکانس گشت‌زنی، جغرافیای خیالی مادر از تهران قدیم با نریشن خود او مانند نمایشی تئاترگون صحنه‌آرایی می‌شود. نشانه‌های تاریخی تهران قدیم لایه‌لایه در پس‌زمینه ظاهر می‌شوند. مادر همچون ویرژیل در نقش راهنمای سفر، توجه آسیه را به سوی ردهای ناپیدا گذشته جلب می‌کند و با روایت گذشته شهر، نگاه آسیه را به آنچه که قبلا بوده و اکنون ناپدید شده سوق می‌دهد. 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 سکانس مواجه آسیه با تهران مدرن، زمان سینمایی در این سکانس اهسته می‌شود و دوربین به آرامی همراه با دو زن در فضایی خاموش و بی‌هیاهو پرسه می‌زند. حرکت اهسته و با ظرافت دوربین در لابه‌لای محله قدیم، فضایی برای تامل و شناخت می‌گشاید. دوربین گاها، کاراکترها را رها می‌سازد و گشتی فیلمیک در این فضای مه‌آلود می‌زند. با این حال، این سیری مبتنی بر خاطرات مادر است و ازاین‌رو تا درجه‌ای خیالی است. همانطور که شیبانی اشاره می‌کند: «به زعم مادر، تهران قدیم دیگر وجود ندارد، بنابراین این بازدید، یک بازدید واقعی نیست»(Sheibani, 2011, 105). تغییر مدام پیش‌زمینه و میزانسن صحنه، این بازسازی تئاترگون تهران قدیم را برجسته می‌سازند. بیضایی درباره این سکانس می‌گوید: «در وضع صحنه و خصوصا موقعیت نور کوشیدیم پاکیزگی و روشنی و زیبائی تخیل مادر دیده شود. طبیعی است که مادر خشونت تهران قدیم و زشتی‌های آن را از یاد برده باشد. کار خاطره اینست که از واقعیتی دور، فاجعه یا رویا می‌سازد»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۷). پرسه‌زنی دو زن بعدتر به گورستان قدیمی و متروکه شهر کشیده می‌شود؛ جایی که سنگ‌قبرها شکسته و نوشته‌های روی آن‌ها بر اثر گذشت زمان ناخوانا شده‌اند.

دفعه دوم، آسیه تنهایی به محله قدیم سرک می‌کشد. او این‌بار سعی دارد با آنچه از یادداشت‌های خاطرات مادر در ذهن دارد به جست‌وجو در محله بپردازد. برخلاف دفعه پیش، این بازدیدی واقعی است که آسیه، متکی بر نگاه مستقل خودش به گشت‌زنی می‌پردازد. در میان شلوغی جمعیت و رفت‌وآمد رهگذران، دوربین عکاسی در گوشه‌ای توجه او را جلب می‌کند. آسیه گمان می‌برد که عکس دختر گمشده با آن گرفته شده است. این موضوع به‌ویژه در صحنه‌ای با صدای مکرر کلیک دوربین عکاسی در جشن تولد دانش‌اموز برجسته می‌شود و آسیه را بیشتر در فکر فرو می‌برد.

خانه رازآلوده و کشف اتاق ممنوعه

در مهمانی دوم، آسیه صفحه‌ای قدیمی را برای مهمانان روی گرام پخش می‌کند که با پخش شدن صدای خواننده، مادر آزرده خاطر میشود و مهمانی را ترک می‌کند. در عین بی تفاوتی دیگران، واکنش عصبی مادر، توجه آسیه را به خود جلب می‌کند. به شیوه‌ای در مشابهت با سکانس کشف خانه وهم‌آلود توسط قهرمان زن در فیلم *بدنام* (۱۹۵۶)، نگاه کنجکاوانه‌ی آسیه مادر را تا بالا رفتن از پله‌ها و رسیدن به اتاقی دنبال می‌کند. آسیه از گوشه چشمش سایه مادر را روی دیوار می‌بیند که وارد اتاق می‌شود و در را پشت سرش قفل می‌کند. درواقع این اتاق قفل‌شده متعلق به مادر است که هیچکس اجازه ورود به آن را ندارد و برای نخستین بار در داستان با نگاه کنجکاوانه قهرمان زن کشف می‌شود. چناچه بیضایی اشاره می‌کند: «خانه نماینده حضور و تسلط معنوی مادر است. گذشته مادر – پراکنده در سلیقه او– همه جا به طور مبهمی حاضر است و مادر گذشته‌ی خاصش را به نحوی در آن انبار و توی آن اتاق پنهان کرده است»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹–۱۳۰). ازاین‌رو *کلاغ* یاداورد آن دسته از فیلم‌های هیچکاک است که در آن قهرمان زن، خانه‌ای را کاووش می‌کند که با حضور فیگور مادر پیر، از خصیصه‌ای وهم‌انگیز برخوردار است. «بسیاری از این فیلم‌ها با وجود اتاقی مشخص می‌شوند که زن از ورود به آن منع شده است»(Doane, 1987, 134). با این وجود قهرمان زن با نیروی کنجکاوی‌اش به ان اتاق ممنوعه داخل می‌شود. در طول روایت، هرقدر که اصالت در جستوجویش از خانه دورتر می‌شود، مسیر آسیه با کنکاش در لایه‌های تاریخی و گمشده شهر، بیشتر به سمت فضاهای درونی و پنهان خانه گشوده می‌شود. چنانچه مالوی تفسیر می‌کند: «یک فضای درونی ممکن است تداعی‌گر زنانگی مادری (زهدان، خانه) باشد، اما همچنین می‌تواند به فضای بسته و پنهانِ راز (یک جعبه، یک اتاق) اشاره داشته باشد»(Mulvey, 1996, 56). آسیه به مرور رابطه‌ای مبهم را میان مادر و دختر گمشده احساس می‌کند. او خطاب به اصالت می‌گوید: «من هیچ دلیلی ندارم. فقط یه چیزی حس می‌کنم. و همین داره مریضم می‌کنه. ازش وحشت می‌کنم». از طرفی کاراکتر مادر در طول روایت به گونه‌ای متناقض‌نما رفتار می‌کند که مبتنی بر همان دیالکتیک پنهان‌سازی و آشکارگری است. «مادر ضمن آنکه خود را مطلقا در اتاقی در بسته پنهان کرده، ناآگاه مایل است که کشف شود»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۴۹). با تب‌وتاب گرفتن ماجرای دختر گمشده در کانون خانه، مادر رفتارهای عجیبی بروز می‌دهد. اوایل با صراحت می‌گوید که جست‌وجو بی‌فایده است و دختر پیدا نمی‌شود اما بعدتر در واکنشی عصبی می‌خواهد که پیِ دختر بگردند. با این‌حال، وقتی اصالت به دروغ می‌گوید که دختر پیدا شده، مادر از این‌که باز هم صحبتِ دختر در خانه پیش کشیده می‌شود، آشفته می‌گردد. این موضوع با باز شدن پای مامورین شهربانی به خانه حساسیت بیشتری پیدا می‌کند چرا که پیشتر اصالت در همان روزنامه، ادرس منزل مسکونی‌اش را در اگهی دختر گمشده درج کرده است به این امید که فردی مرتبط پیدا شود. در پاسخ به پرسش‌های ماموران، آسیه کنجکاوی‌اش برای پیدا کردن دختر گمشده را به مرضی قابل انتقال تشبیه می‌کند که از همسرش به او سرایت کرده است. با تهدید شدن فضای امن خانه به واسطه حضور ماموران، حس کنجکاوی آسیه، به خانه به مثابه فضای رازآلوده برانگیخته می‌شود. این حس به ویژه با شباهت

توپولوژیکی فضای درونی خانه به فضای رازها تشدید می‌شود که در آن یک اتاق ممنوعه و یک انباری قدیمی از وسایل مادر در گوشه حیات وجود دارد. چنانچه پیشتر نیز بحث شد، آسیه با فضای خانه ناآشناست و «حتی درست نمی‌داند که برخی گوشه‌های خانه چه چیزهایی پنهان است یا نگهداری می‌شود»(بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۲۹). با بالا گرفتن بحث میان آسیه و اصالت درباره امکان وجود جسد دختر گمشده در انباری خانه، اصالت او را از ورود به انبار منع می‌کند. با اینکه از پیگیری موضوع اکیدا قدغن شده، آسیه با نیروی تخطی‌گرِ کنجکاوی‌اش به آن فضا داخل می‌شود که پر از اشیای طردشده، فراموش‌شده و خاک‌گرفته است. همچون پاندورا که «با اینکه از او خواسته شده بود جعبه را باز نکند و از خطری که در آن نهفته است هشدار داده شده بود، اما کنجکاوی‌اش بر او غلبه کرد»(Mulvey, 1992, 64). در صحنه بعد آسیه با دقت بیشتری رفتار مادر را زیرنظر می‌گیرد و این‌بار «نگاه او، کلیدی را روی گردن‌بند مادر تشخیص می‌دهد که درِ اتاق قفل‌شده‌ی اسرارآمیز را می‌گشاید»(Sheibani, 2011, 104). زمانی که حواس مادر پرت می‌شود، آسیه بی‌سروصدا به اتاق ممنوعه داخل می‌شود و در آن‌جا آنچه را که مادر طی این مدت سرسختانه پنهان نگاه می‌داشته را می‌یابد؛ اسباب قدیمی، عکس‌ها و خاطرات جوانی. اتاق ممنوعه، نه تنها به عنوان یک مکان فیزیکی، بلکه به‌عنوان یک فضای ذهنی نیز عمل می‌کند. این اتاق که در شمایل یک خفاخانه‌یِ پرده‌پوش آراسته شده، به مثابه نمادی از ضمیر ذهنی مادر بازنمود می‌یابد؛ جایی که نادیده‌ها، فراموش‌شده‌ها و حتی اسرار او در آن انباشته شده‌اند. در این رابطه کنش کنار زدن پرده‌های آویخته در فضای داخلی اتاق به صورت استعاره‌ای از نفوذ به لایه‌های درونی چندین دفعه تکرار می‌شود. از این منظر، هم‌چنانکه که قهرمان زن تدریجا با نگاهی کنجکاوانه از لابه‌لای پرده‌ها می‌گذرد، در واقع به لایه‌های درونی ذهن مادر سرک می‌کشد. آسیه با ظرافت گوشه‌کناره‌های اتاق را می‌کاود؛ وسایل خاک‌خورده را لمس می‌کند، ساعت شنی را به جریان می‌اندازد و گنجه‌ها را می‌گردد. طی کنشی پاندورایی، صندوقچه‌ای را می‌گشاید که درون آن دوربین فانوسی متعلق به کُلنل (همسر فوت شده مادر) پیدا می‌شود. آسیه بیشتر می‌گردد و عاقبت عکس دختر گمشده را می‌یابد و پی‌می‌برد که گمشده دقیقا در مرکز جست‌وجوهای آن‌ها بوده است؛ خودِ مادر. (تصاویر ۹–۱۰)

تصاویر ۹–۱۰. نگاه کنجکاوانه قهرمان زن در فضاهای ممنوعه خانه
مأخذ: (تصاویر برگرفته‌شده از فیلم)

در پایان فیلم اما آسیه از کشف موفقیت‌آمیزش آسوده‌خاطر نمی‌شود. برعکس، لحظه‌ای دگرگون‌ساز در نمای پایانی رخ می‌دهد که زن را به کشف ژرف‌تری می‌رساند. در سکانس نهایی، مادر از زوج می‌خواهد او را به باغ پدری‌اش در محله‌ی سنگلج ببرند. در نمایی کلوزآپ، مادر در پیش‌زمینه و آسیه در پس‌زمینه ایستاده‌اند. مادر با لحنی آمیخته به حسرت، خاطره‌ای از گذشته را بازگو می‌کند: :«اینجا

بود که کلنل، اون عکس رو از من انداخت و من فقط هجده سال داشتم». در سکوتی سنگین آسیه تحت تأثیر قرار می‌گیرد؛ و این‌جاست که جست‌وجویی که با دغدغه‌ای زنانه و بر مدار شهود آغاز شده بود، به یک لحظه‌ی تجلی می‌رسد. در غروبی سرد و فضای مه‌آلود که صدای کلاغ در آن می‌پیچد، آسیه درمی‌یابد که گذشته‌ی فروپاشیده‌ی مادر، در حقیقت شبح آینده‌ی خود اوست. این دریافت، صرفاً کشف حقیقتی بیرونی نیست، بلکه رویارویی با آینده‌ای ناگریز است. آنچه به‌ظاهر خاطره‌ی دیگری است، به آینه‌ای بدل می‌شود که تصویرِ خود آسیه را بازمی‌تاباند. با وام‌گیری از 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, 137). این لحظه برای آسیه، فراتر از پرده‌برداری از یک راز است؛ لحظه‌ی مواجهه با آگاهی‌ای گزنده است: از تباهی‌پذیری هویت، تکرار سرنوشت، و زوال تدریجی خاطرات و تعلقات. لحظه‌ای که نه رهایی، بلکه سنگینیِ آینده را به دوش می‌نهد. بیضایی نیز درباره‌ی این پایان می‌نویسد: «آسیه بی‌آنکه بداند در مادر، آینده خود را کنجکاوی می‌کرده است. آخرین تصویر فیلم گویای همین است؛ زمانی که بر مادر گذشت با همه‌ی 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 نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷). در انتها باید اشاره کرد که جست‌وجوی آسیه به دنبال دختر گمشده به‌گونه‌ای طراحی شده که استعاره‌ای از یک سفر را منتقل کند. گرچه قلمرو جغرافیایی این سفر گسترده نیست اما به لحاظ تاثیرات روانی و حسی‌ای که پرسه‌زنی در محله‌های قدیمی بر قهرمان زن می‌گذارد، درخور توجه است. سفر بیرونی برای قهرمان زن، همزمان نوعی حرکتی به درون نیز هست؛ یک سفر روان‌جغرافیایی[۳۷] که بر احساسات و ادراکات زن ردی باقی می‌گذارد. اصطلاح سفر روان‌جغرافیایی به کاوش در لایه‌های درونی ذهن و روان که از خلال فضاها و مکان‌های بیرونی انجام می‌گیرد، اشاره دارد. در این معنا، سفر به مکان‌های فیزیکی همزمان سفری به درون ناخودآگاه یا عواطف پنهان فرد است. چرا که مکان‌ها فقط پس‌زمینه‌ای بیرونی نیستند، بلکه با روان فرد نیز درگیر می‌شوند؛ چیزی را از درون برمی‌انگیزند یا آشکار می‌کنند. همانگونه که جولیانا برونو[۳۸] اشاره می‌کند: «لنداسکیپ تنها مسئله‌ای مربوط به بیرون نیست: تأثیر آن به درون نیز گسترش می‌یابد، به لنداسکیپ درونی فرد»(Bruno, 2002, p. 376) . از این منظر، برونو سفرهای زنان را نوعی سیر درونی برای خودشناسی تفسیر می‌کند(Ibid, 3). در طول روایت، سفر بیرونی آسیه، در پیوند با فضاهای شهری، همزمان سفری به قلمرو درونی و عاطفی اوست؛ سفری که گذشته را چون لایه‌ای پنهان از مکان بیرون می‌کشد و آن را در تماس با اکنونِ احساسی زن قرار می‌دهد. طی این جست‌وجو زن با ترس‌ها و اضطراب‌های مرتبط با جنسیتش مواجه می‌شود و از این مسیر به سیری درونی می‌رسد. چنان‌که مالوی اشاره می‌کند، «ژست پاندورا در گشودن جعبه را می‌توان استعاره‌ای از کنجکاوی نسبت به معمای خودِ زنانگی دانست»(Mulvey, 1996, 61). در ابتدای فیلم آسیه اضطراب جنسی ناشی از هراسِ پرورش دادنِ بچه‌ای ناقص در درون خود را دارد. در مواجهه با محله‌ها، گورستان‌ها و سنگ‌قبرهای فراموش‌شده، زن به شکلی استعاری از طیفی از غیاب‌ها عبور می‌کند و از میان آن‌ها، یک هستی جدید را در بدنش می‌آفریند. از طرفی خانه‌ی رازآلود، به‌عنوان استعاره‌ای از بدن زنانه‌ی مادر، در این مسیر کاوش درونی نقشی اساسی ایفا می‌کند. آسیه با نفوذ به لایه‌های پنهان و فضاهای درونی خانه، نه‌تنها راز را کشف می‌کند، بلکه بدن بارورشده خویش را نیز بازمی‌شناسد. بارداری او در پایان، تجسم نهاییِ این کشفِ زنانگی مادر است؛ تلفیقی از معما، خانه و بدن.

نتیجه‌گیری

فیلم *کلاغ* را می‌توان از معدود نمونه‌های سینمای پیشاانقلابی ایران دانست که قهرمان زن جست‌وجوگری را در مرکز روایت قرار می‌دهد؛ زنی که حرکت داستان با نگاه کاوش‌گرانه‌ی او پیش می‌رود. تصویر آگهی گم‌شدن دختر جوان در ابتدای فیلم، معمایی زنانه را شکل می‌دهد که به‌تدریج به راز مرکزی روایت بدل می‌شود. اگرچه هر دو شخصیت اصلی مرد و زن در پی کشف یک معما هستند، اما مسیر جست‌وجوی آن‌ها نه تنها متفاوت، بلکه از بنیاد از هم‌گسسته است. در حالی‌که برای کاراکتر مرد، کشش بصری به‌مثابه محرک کنجکاوی عمل می‌کند، برای آسیه، مواجهه‌ای تروماتیک با شهر، انگیزه‌ای جنسیتی برای پی‌گیری سرنوشت دختر گمشده فراهم می‌سازد. اصالت تلاش دارد روایت را با تب‌وتاب کشف یک معمای جنایی به جلو ببرد درحالیکه کاراکتر آسیه خط روایی داستان را به تاریخ گذشته شهر و محله‌های تهران قدیم پیوند می‌زند. در تقابل نگاه زن و مرد، کنجکاوی مردانه با میل به دیدن پیوند خورده است؛ جست‌وجویی که متکی بر چشم و تکنولوژی است و اغلب در سطح باقی می‌ماند. اصالت، نماینده این میل بصری، با بهره‌گیری از فناوری‌های مدرن می‌کوشد معما را در قالب سرنخ‌های قابل رویت حل کند، بی‌آنکه به جوهره‌ی پنهان‌شده در پس ظواهر راه یابد. اما فناوری به جای یاری رساندن، او را از مرکز حقیقت دور می‌سازد. در مقابل، آسیه با نگاهی مبتنی بر کنجکاوی‌اش، به جای اتکا صرف بر مشاهده‌ی بیرونی، در پی تفسیر نشانه‌ها و فهم لایه‌های پنهان است. در حالی که نگاه مردانه در سطح می‌ماند، قهرمان زن با تامل، و حساسیتی عاطفی به عمق نفوذ می‌کند. آسیه در مواجهه با فضاهای شهری، تنها به دیدن یا عبور بسنده نمی‌کند، بلکه از خلال مکث، مشاهده و تفسیر، معنای نهفته در سکوت و لایه‌های پنهان را بیرون می‌کشد. نمونه‌ی روشن این رویکرد را می‌توان در سکانس حضور او در پارک مشاهده کرد، جایی که دوربین با دکوپاژی از کل به جزء، او را در حال پیمایش دقیق و درنگ‌آمیز در فضا دنبال می‌کند. در این سکانس، آسیه با پیرمرد رفتگری مواجه می‌شود که ساکت و خاموش در گوشه‌ای از پارک نشسته است. این تصویر، که در ظاهر بی‌کلام و ایستا به نظر می‌رسد، حامل معنایی پنهان است که تنها از خلال نگاه کنجکاو آسیه به سطحی از معنا راه می‌یابد. بیضایی خود در توصیف این سکانس تأکید می‌کند که: «تخصص آسیه است که آنچه را خاموش است به حرف دربیاورد؛ ناشنوایان را، گذشته را، و رفتگر پیر در گردشگاه عمومی» (بیضایی نقل شده در قوکاسیان، ۱۳۷۱، ۱۳۷). نگاه آسیه قابلیت کشف پنهان بودگی را دارد و از این منظر یادآور شخصیت پاندورا است. نگاه او همچون کنجکاوی تخطی‌گر پاندورای اسطوره‌ای، به فضاهای بسته و ممنوعه، سوق می‌یابد. در این مسیر، خانه همچون نماد بدن زنانه و فضای مادری، به آسیه امکان می‌دهد تا از خلال کشف راز، به شناختی از بدن بارورشده‌ی خویش برسد. بارداری آسیه، تجسم نهایی این مواجهه با خویشتن زنانه است؛ جایی که کنجکاوی زنانه، همچون گشودن جعبه‌ی پاندورا، به مکاشفه‌ای در معمای زنانه بدل می‌شود. در لحظه‌ای تأثیرگذار در سکانس پایانی، خاطره‌ی مادر همچون آینه‌ای پیش روی او گشوده می‌شود و آسیه درمی‌یابد آنچه جست‌وجو می‌کرده، نه فقط گذشته‌ی دیگری، بلکه سرنوشت محتوم خود اوست. ازاین‌رو، فیلم *کلاغ* از طریق ترسیم دو مسیر متفاوت کنجکاوی زنانه و مردانه، نه تنها با الگوی رایج سینمای مردمحور به چالش برمی‌خیزد، بلکه قهرمان زن را به سوژه‌ای معرفت‌مند، آگاه و کنجکاو بدل می‌سازد که همچون پاندورا قادر است پنهان‌بودگی را از دل خاموشی‌ها و فراموشی‌ها بیرون بکشد.

منابع

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)، *گفت‌وگو با بهرام بیضایی*، نشر آگاه.

لاهیجی، شهلا (۱۳۶۷)، *سیمای زن در آثار بهرام بیضایی: فیلمساز و فیلمنامه‌نویس*، انتشارات روشنگران.

Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion: Journeys in art, architecture and film*. Verso.

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

Lahiji, S. (1988). *Simā-ye zan dar āsār-e Bahram Beyzaie, film-sāz va filmnāmeh-nevis* [The image of women in the works of Bahram Beyzaie, filmmaker and screenwriter]. Rowshangaran. (In Persian)

Moallem, M. (2005). *Between warrior brother and veiled sister: Islamic fundamentalism and the politics of patriarchy in Iran*. University of California Press.

Mulvey, L. (2006). *Death 24x a second: Stillness and the moving image*. Reaktion Books Ltd.

Mulvey, L. (1996). *Fetishism and curiosity*. Indiana University 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. (1992). Pandora: Topographies of the mask and curiosity. In B. Colomina (Ed.), *Sexuality and space* (pp. 53–74). Princeton Architectural Press.

Qukasiyan, Z. (1992). *An interview with 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.

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.

Talajooy, S. (2023). *Iranian culture in Bahram Beyzaie's cinema and theatre: Paradigms of being and belonging (1959–79).* Bloomsbury Publishing Plc.

فیلم شناسی

Jane Eyre. (1944). [Film]. Directed by R. Stevenson. United States.

Notorious. (1956). [Film]. Directed by A. Hitchcock. United States.

Psycho. (1960). [Film]. Directed by A. Hitchcock. United States.

Rebecca. (1940). [Film]. Directed by A. Hitchcock. United States.

Secret Beyond the Door. (1948). [Film]. Directed by F. Lang. United States.

The Crow. (1977). [Film]. Directed by B. Beyzaie. Iran.

---

[1]Laura Mulvey
[2] Visual Pleasure and Narrative Cinema
[3] Male gaze
[4] Fetishism and Curiosity
[5] Sigmund Freud
[6] Marry Ann Doanne
[7] The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s
[8] Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity
[9] Jane Eyre
[1][0] Robert Stevenson
[1][1] Secret Beyond the Door
[1][2] Fritz Lang
[1][3] Alfred Hitchcock
[1][4] Notorious
[1][5] Psycho
[1][6] Rebecca
[1][7] Uncanny
[1][8] Ingrid Bergman
[1][9] Norman Bates
[2][0] High-angle shot

[2] Georg Simmel [1]
[2] The Metropolis and Mental Life [2]
[2] Barbara Kruger [3]
[2] Your gaze hits the side of my face [4]
[2] Journey to Italy [5]
[2] Roberto Rossellini [6]
[2] psychogeographic journey [7]
[2] Giuliana Bruno [8]

آماده انتشار هنرهای زیبا