

سفر قهرمان مؤنث در سه فیلمنامه از بهرام بیضایی: مطالعه تطبیقی سه فیلمنامه سگ‌کشی، اشغال، و حقایق درباره لیلا دختر ادریس در چارچوب نظریه مورین مرداک

بهروز محمودی بختیاری^{۱*}، فرشید کردماfi^۲، نرگس فرشی جلالی^۳

چکیده

بهرام بیضایی را می‌توان از دههٔ چهل تاکنون در زمرهٔ معدود نویسندگان صاحب‌سبکی منحصر به خود دانست که نامش بیش از هر چیز با نمایشنامه و فیلمنامه پیوند خورده است. این پژوهش در چارچوب نظری «الگوی سفر قهرمان مؤنث» مورین مرداک به بررسی سه فیلمنامه سگ‌کشی، اشغال، و حقایق درباره لیلا دختر ادریس می‌پردازد. نظریهٔ مرداک نگاهی نو به مدل جوزف کمبل برای سفر اسطوره‌ای قهرمان به شمار می‌آید که در آن سفر قهرمان مؤنث شامل ده مرحلهٔ گسستن از دنیای زنانه، همذات‌پنداری با مردان، جادهٔ آزمون‌ها، موفقیت خیالی، «نه!» گفتن زن قوی، تشرف و برخورد با الهه، میل شدید به پیوند دوباره با هویت زنانه، علاج شکاف میان مادر و دختر، یافتن مرد درون، و ورای ثنویت است. پژوهش حاضر با بررسی سیر رخدادها در سه فیلمنامه بیضایی و بهره‌گیری از جملات شخصیت‌ها به بررسی تطبیقی سیر تحول شخصیتی زنان در این آثار می‌پردازد و نشان می‌دهد که امکان انطباق ساختاری این سه اثر بر الگوی مذکور وجود دارد.

کلیدواژگان

ادبیات نمایشی ایران، اشغال، بهرام بیضایی، حقایق درباره لیلا دختر ادریس، سگ‌کشی، قهرمان مؤنث، مورین مرداک.

۱. دانشیار پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران

۳. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تهران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۳/۲۹، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۳/۸/۱۰

مقدمه

الگوی سفر قهرمان در تاریخ ادبیات جهان و آثار متعددی از حوزه‌های گوناگون آن قابل ردیابی است. این مدل بارها از سوی نویسندگان شاخه‌های مختلف ادبیات (اعم از ادبیات روایی و نمایشی) استفاده شده است. اما جوزف کمبل^۱ نخستین کسی است که در کتاب خود با عنوان *قهرمان هزارچهره*^۲ (۱۹۴۹) به تدوین چارچوبی استوار برای توضیح این الگوی پرکاربرد پرداخته است: الگویی که سال‌ها بعد از سوی افرادی همچون استوارت ویتیل در کتاب *اسطوره و سینما* (۱۹۹۹) و کریستوفر ووگلر در کتاب *سفر نویسنده* (۲۰۰۷) و در تعداد زیادی از فیلم‌های مهم تاریخ سینما بررسی شده است. الگوی کمبل البته خالی از اشکال نیست؛ و یکی از اشکالات درخور توجه آن، توجه ویژه به قهرمانان مذکر و غفلت از قهرمانان مؤنث و طرح ساختاری مخصوص زنان است (البته در میان فیلم‌های بررسی شده در کتاب ویتیل، فیلم‌هایی مانند *تلما و لوئیز و زنی به نام نیکیتا*، که قهرمانان آن‌ها زنان‌اند، نیز به چشم می‌خورد. اما الگوی به‌کاررفته همان الگوی مردانه سفر قهرمان است و نه الگویی ویژه زنان). این نقیصه بعدها از سوی مورین مرداک^۳ در کتاب *سفر قهرمان مؤنث*^۴ (۱۹۹۰) تکمیل و اصلاح شد. مرداک در کتاب خود پیکربندی جدیدی از مدل کمبل برای اسطوره قهرمان (سنتی مردمحور) عرضه می‌کند و ساختاری اسطوره‌ای قهرمان مؤنث را منطبق بر نیازها، درگیری‌ها، و امیال زنان امروزی ارائه می‌کند [۱].

نکته درخور توجه آن است که ردپای ارکان موجود در نظریه مرداک به‌وضوح در برخی از آثار ادبیات نمایشی ایران قابل ردیابی است. برای مثال، در میان آثار سینمایی منتشرشده بهرام بیضایی، فیلمنامه‌های *حقایق درباره لیلیا دختر ادریس* (۱۳۵۴)، *اشغال* (۱۳۵۹)، *پرده نئی* (۱۳۶۵)، *سگ‌کشی* (۱۳۶۸)، *ایستگاه سلجوق* (۱۳۷۹)، و *اتفاق خودش نمی‌افتد* (۱۳۸۱) از قهرمان محوری مؤنث بهره برده‌اند. در این آثار، قهرمان (مانند قهرمانان مدل کمبل در هر مرحله از سفر خود با کهن‌الگوهای مختلفی روبه‌رو می‌شود و آن‌ها را در خود مستحیل می‌کند. این مقاله، پس از شرح ساختار نظریه مرداک، به واکاوی سه فیلمنامه *سگ‌کشی*، *اشغال*، و *حقایق درباره لیلیا دختر ادریس* در این چارچوب می‌پردازد و تلاش می‌کند مشابهت‌های ساختاری این آثار را با الگوی قهرمان مؤنث مورین مرداک معرفی کند. بدیهی است که در تطبیق مراحل دهگانه مرداک با این سه اثر نگاهی تحمیلی وجود ندارد و (برخلاف برخی پژوهش‌های مشابه) قصد نداریم شباهت‌های ناموجود را به گونه‌ای توجیه کنیم. با وجود این،

1. Joseph Campbell

2. *The Hero with a Thousand Faces*

3. Maureen Murdock

4. *The Heroine's Journey* (این کتاب در ایران به نام *ترافای زن بودن* به چاپ رسیده است)

شایان ذکر است که نقاط افتراق در جریان سفر استعاری زنان آثار بیضایی با الگوی مرداک نیازمند پژوهش جداگانه‌ای است که امید است به انجام آن نیز موفق شویم.

مراحل سفر قهرمان مؤنث در نظریه مورین مرداک

در چارچوب این نظریه، سفر قهرمان مؤنث شامل ده مرحله به شرح زیر است:

مرحله اول: گسستن از دنیای زنانه

به نظر شینودا بولن^۱، در وجود هر زن قهرمانی نهفته است [ص ۲، ۳۱۱]؛ و هر زنی قابلیت تبدیل به یک قهرمان را به‌طور بالقوه در خود داراست. اما هر زنی این قابلیت بالقوه را بالفعل نخواهد کرد. لیکن چنانچه زنی پای در این سفر بگذارد، سفرش در دوران جدید با «طرد ارزش‌های سنتی زنانه» آغاز خواهد شد. ضعف، وابستگی، حساسیت، و عاطفی‌بودن، به منزله کلیشه‌های زنانه، معنای واپس‌گرایانه و تحقیرآمیز پیدا می‌کنند. به باور بولن [ص ۲، ۳۱۹]، زن قهرمان انتخابگر، برخلاف همتای مردش، در معرض خطر نیروی فوق‌العاده‌ی غریزی مادری است. حال که زنی پای در سفر اسطوره‌ای خود می‌گذارد، دیگر پیوند با دنیای زنانه‌اش را می‌گسلد و با عبور از کهن‌الگوی سنتی مادر، به جهانی کاملاً ناشناخته (و معمولاً ترسناک) وارد می‌شود [ص ۷، ۲۳]؛ جدایی از جهانی آشنا و گذار به دنیایی به کلی ناسازگار و گاه حتی کاملاً در تضاد با ساختار وجودی قهرمان، که اولین مرحله سفر قهرمان مؤنث به شمار می‌رود.

مرحله دوم: همذات‌پنداری با مردان

در دومین گام این سفر اساطیری، ردپای مردان به چشم می‌خورد؛ مرد یا مردانی که در جایگاه حامی یا استاد قرار دارند و قهرمان را با جهان ناشناخته‌ای که در آن گام نهاده و چگونگی برخورد با جهان تازه آشنا می‌کنند. به عقیده کمبل، این شخصیت بیانگر قدرت محافظ و مهربان سرنوشت است؛ اگرچه قدرت مطلق در گذر از آستان‌های مختلف و بیداری زندگی به‌ظاهر به خطر می‌افتد، نیروی حمایتگر در حرم دل همیشه حاضر است و درون یا پشت‌هیئت‌های ناشناس زندگی، باقی و ماندگار، پنهان شده است. فقط باید او را شناخت و اطمینان کرد [ص ۲۷-۲۸]. به عبارتی، قهرمان مؤنث پس از گسستن از کهن‌الگوی زنانگی، باید استاد تازه‌ای بیابد که او را در دنیای مردانه کسب و کار هدایت کند. استاد جدید باید یک مرد باشد؛ نقشی که به‌طور سنتی توسط کهن‌الگوی «پیرمرد دانا» ایفا می‌شود [ص ۷، ۴۸]. همین‌الگو

به‌صراحت در نظریه کمبل نیز قابل ردیابی است؛ آنجا که می‌گوید: آنان که به دعوت پاسخ مثبت داده‌اند، در اولین مرحله سفر با موجودی حمایتگر روبه‌رو می‌شوند [۶، ص ۷۵]. شایان ذکر است که استاد می‌تواند یک آدم واقعی نباشد و به گفته ویتیل [۸، ص ۱۲]، چیزی مثل یک نقشه یا دفتر یا رمز نوشته و حتی استادی درونی باشد؛ یعنی اصول محکمی در زمینه شرافت یا عدالت که راهنمای قهرمان در طول سفر است.

مرحله سوم: جاده آزمون‌ها

قهرمان مؤنث به محض ورود به دنیای ماجرا پا در جاده‌ای بسیار شبیه به جاده آزمون‌های قهرمان مذکر می‌گذارد. در این مرحله (که معمولاً طولانی‌ترین مرحله سفر اساطیری را تشکیل می‌دهد) قهرمان باید با «آنیماس»^۱ خود، یعنی قدرت‌های کهن‌الگویی مردانه مانند عزم، خردورزی، شهامت، و استقامت روبه‌رو شود و آن‌ها را جذب کند [۷، ص ۶۳]. قهرمان مؤنث با مستحیل کردن این نیروها در شخصیت خود، موفق می‌شود بر اصلی‌ترین ضعف‌های زنان غلبه کند. این نقاط ضعف را مرداک در قالب «اساطیر دروغین»^۲ توصیف کرده که از قدیم به زنان نسبت داده شده‌اند: «اسطوره وابستگی»، «اسطوره جنس دوم»، و «اسطوره عشق رمانتیک». ابطال این اساطیر در قالب هلاک کردن قهرمانانه چندهیولای کهن‌الگویی میسر است، که عبارت‌اند از:

۱. کشتن اژدهای دوسر

قهرمان مؤنث در این گذرگاه از سفرش بطلان اسطوره وابستگی را نشان می‌دهد و ثابت می‌کند قادر است در دنیای اتفاقات مردانه به پیروزی دست یابد. اژدهای دوسر در واقع نیازها و وظایف متضاد و ناسازگار شغلی و خانوادگی اوست. قهرمان مؤنث باید این دو وظیفه را هم‌زمان انجام دهد. درست همان‌طور که قهرمان مذکر در جنگ با اژدهای دو سر باید هم‌زمان با هر دو سر نبرد کند [۷، ص ۶۶]. درحقیقت، قهرمان مؤنث با ایجاد توازن میان کار و خانواده، اژدهای دوسر را از پا می‌اندازد.

۲. کشتن غول ستمگر

این مرحله نمایانگر ابطال اسطوره جنس دوم است؛ یعنی گذار از تصویری ریشه‌دار در روان قهرمان مؤنث که وی را موجودی ضعیف، محدود، و فاقد امکانات لازم جهت فعالیت در جهانی

۱. در نگاه یونگ، زنان یک شخصیت آگاه مادینه و یک عنصر نرینه به نام آنیماس (animas) در ناخودآگاه خویش دارند و مردان نیز دارای یک شخصیت آگاه نرینه و یک عنصر مادینه به نام آنیما (anima) در ناخودآگاه خود هستند.

مردانه به‌شمار می‌آورد [۷، ص ۷۱-۷۲]. پیروزی در این مرحله به معنای شکست الگوی قدرت جاودانه و جابرائله مردانه است. از دیدگاه بولن، گذر از این مرحله در واقع ابراز وجودی است در فرهنگی که قهرمان را به دلیل مؤنث‌بودن، بی‌ارزش تلقی می‌کند و مانع بروز توانایی‌هایش می‌شود [۲، ص ۳۱۳].

۳. کشتن شوالیه درخشان‌زره

اسطوره عشق رمانتیک، که در قصه‌های پریان و داستان شاهزاده خانم‌ها نقل می‌شود، به دختران جوان و حساس می‌گوید که روزی شاهزاده‌ جذابی خواهد آمد، آن‌ها را با اسب سفیدش خواهد برد، و به همه آرزوهایشان خواهد رساند. شوالیه درخشان‌زره، غول و اژدها و هیولا نیست؛ بلکه یک توهم است. توهم وجود مردی که همه مشکلات قهرمان مؤنث را حل خواهد کرد، برای او از هر هیولایی خطرناک‌تر است. قهرمان مؤنث با تسلیم در برابر این توهم، دوباره به نقطه آغاز سفر بازمی‌گردد [۷، ص ۷۴-۷۵]، و تبدیل به همان «دوشیزه گرفتار» سنتی می‌شود. در این صورت، دیگر نمی‌توان او را یک قهرمان مؤنث امروزی دانست. درک این حقیقت که شاهزاده نجات‌بخشی در کار نیست، قهرمان مؤنث را از این مرحله سخت به سلامت عبور خواهد داد.

مرحله چهارم: موفقیت خیالی

موفقیت خیالی ناظر بر لحظه‌ای است که در آن قهرمان مؤنث احساس می‌کند که در مبارزه به پیروزی رسیده است. اما او در این نقطه دچار توهم است. این عدم بصیرت، که مرداک آن را «رازگونی دروغین قهرمانی» می‌نامد، یعنی لحظه‌ای که قهرمان مؤنث خیال می‌کند قادر است درعین حال هم قهرمان دنیای مردانه باشد و هم ملکه دنیای زنانه [۷، ص ۸۱-۸۲]. این مسئله در واقع نوعی توازن خیالی است. انکاری است بر این تصور واهی که قهرمان مؤنث می‌تواند ویژگی‌های یک موجود فراانسانی را دارا باشد. درنهایت، آنچه قهرمان را از این مانع عبور می‌دهد، درک آن است که او باید بفهمد مجبور به فداکردن یکی به نفع دیگری است.

مرحله پنجم: زن قوی می‌تواند «نه!» بگوید

وقتی قهرمان مؤنث متوجه می‌شود که دچار توهم رازگونی زن برتر شده، باید با «نه!» گفتن به برخی چیزهایی که زمان و توجه او را طلب می‌کند، بر جاه‌طلبی‌های خود لگام زند. کهن‌الگویی که قهرمان مؤنث در این مرحله با آن روبه‌روست، کهن‌الگوی «پادشاه» است. معرف توقعات بی‌جای مردانه که قهرمان مؤنث را از وسط به دو نیم می‌کند [۷، ص ۸۸]. قهرمان مؤنث باید در برابر رئیسش، شوهرش، نامزدش، و... ایستاده و «نه!» بگوید. از طرفی با آنکه کهن‌الگوی

پادشاه نمود بیرونی توقعات بیجای مردانه است، پادشاه واقعی که قهرمان باید با او روبه‌رو شود، توقعات «مرد درون» خود اوست. قهرمان باید با «نه!» گفتن به توقعات بیجایی که از خود دارد، «دیکتاتور درون خود را ساکت کند» [۷، ص ۹۱-۹۳]. به نظر بولن، به‌رغم شرایط ناخواسته در زندگی، همیشه لحظات حساس انتخاب نیز فرامی‌رسد که حادثه‌آفرین است و شخصیت را دگرگون می‌کند. قهرمان بودن در سفر زندگی مستلزم آن است که زن انتخاب‌های خویش را جدی بگیرد یا حتی در صورت لزوم وانمود کند که این انتخاب‌ها برایش حیاتی‌اند. تداوم چنین باوری در زندگی به تحول می‌انجامد: زن بدل به قهرمانی مصمم می‌شود که به شخصیت خویش شکل می‌بخشد [۲، ص ۳۱۲].

مرحله ششم: تشریف و برخورد با الهه

قهرمان مؤنث در مرحله‌ای از سفر خود دوباره با صورتی از کهن‌الگوی «الهه» برخورد خواهد کرد که در مرحله اول با آن قطع ارتباط کرده بود [۷، ص ۱۲۰].

مرحله هفتم: میل شدید به پیوند دوباره با هویت زنانه

برخورد مجدد با الهه، قهرمان مؤنث را به این حقیقت آگاه می‌کند که بخش مهمی از هویت زنانه خود را از دست داده، چون خودش را با تمام وجود وقف پیروزی در دنیای مردانه کرده است. «میل شدید به پیوند دوباره با هویت زنانه» در قالب نیاز قهرمان مؤنث به برخورد با کهن‌الگوی آنیما و جذب آن، نمادپردازی می‌شود. جذب «آنیما» در قهرمان مؤنث به معنای پیوند دوباره احساسات و عواطف زنانه است [۷، ص ۱۴۶]. برای بسیاری از قهرمانان مؤنث، این مرحله مترادف با بیدارشدن دوباره عشق و شور در شخصیت آن‌هاست.

مرحله هشتم: علاج شکاف میان مادر و دختر

در مدل مرداک، پیوند مجدد و نهایی قهرمان مؤنث با الهه مادر، با وساطت یک شخصیت میانجی صورت می‌گیرد: شخصیتی که جلوه نمادین خرد و شفابخشی اجدادی زنان است و در کهن‌الگوی «عنکبوت مادر بزرگ» تجسم یافته است [۷، ص ۱۶۷ و ۱۷۹-۱۸۰].

مرحله نهم: یافتن مرد درون

معشوق قهرمان مؤنث معمولاً کارکردی مشابه با کارکرد آنیما در سفر قهرمان مذکر دارد. کارکرد عنصر آنیماس، ترغیب قهرمان مؤنث است تا بار دیگر نیروهای زنانه صمیمیت، حساسیت، و عشق را در خود زنده کند [۷، ص ۲۰۰].

مرحله دهم: ورای ثنویت

جذب کهن‌الگوی جنس مخالف، مانند سفر قهرمان مذکر، در حکم «هیروس گاموس»^۱ یا «وصلت مقدس» است که به «تولد کودک آسمانی» منجر خواهد شد [۷، ص ۲۰۴-۲۰۵]. قهرمان مؤنث رشدیافته، به منزله تجسم هم‌زمان خصایص شخصیتی زنانه و مردانه، «سرور دو عالم» به شمار می‌رود [۷، ص ۲۱۵]. بولن می‌گوید: این سفر فردیت‌بخش، این سلوک روانی برای رسیدن به کل، به پیوند اضداد می‌انجامد؛ یعنی پیوند درونی اصول «ترینه» و «مادینه» وجود که در انگاره‌های چینی «یین» و «یانگ» نامیده می‌شوند. به بیانی مجرد و صرف‌نظر از جنسیت آدمی، نتیجه این سلوک معنوی، خودمختاری، صمیمیت، فعالیت، تلاش، و عشق است [۲، ص ۳۳۲]. به باور یونگ، کهن‌الگوی اسطوره‌ای که معرف دوجنسیتی روان‌شناختی است، «شخصیت دوجنسی» نام دارد. کهن‌الگوی دوجنسی معرف نوعی کمال فردی است که «ورای ثنویت» قرار دارد، زیرا شخصیتی یکتاست، نه یک دوگانگی. به نظر بولن، سفر یک قهرمان، سفر کشف و تحول و نیز دستیابی به کمال و یگانگی وجوه شخصیت است، هرچند که آن شخصیت پیچیده باشد [۲، ص ۳۱۸]. نکته درخور تأمل دیگر در نظریه مرداک، اشاره به «دایره» به‌منزله نماد اصلی در صحنه نهایی است. دایره، به‌منزله «دورنمایی برای زندگی»، امر مطلق را در خود دارد. دایره معرف چرخه بی‌پایان زندگی است؛ گستره متحدالمرکز روابط انسانی و تولد دوباره در فضای مدور رجم [۷، ص ۲۲۰].

تحلیل مؤلفه‌های الگوی سفر قهرمان مؤنث مرداک در سه نمونه

مطالعاتی

در این بخش، به تحلیل سه فیلمنامه سگ‌کشی، اشغال، و حقایق درباره لیلیا دختر ادریس می‌پردازیم و ساختار آنان را با نگاهی به مدل مرداک بررسی می‌کنیم. پیش از آغاز، بد نیست اشاره ای به شباهت قهرمان‌های سه فیلمنامه سگ‌کشی، اشغال، و حقایق...، گلرخ کمالی، عالیه، و لیلیا داشته باشیم. هر سه این زنان گم‌شده ارزشمندی دارند و اکنون در پی بازیافتن آنان‌اند. این امر یادآور نظریه کمبل است، آنجا که می‌گوید: سفر هراس‌انگیز قهرمان برای به دست آوردن چیزی نیست، بلکه برای بازپس گرفتن آن است. برای اکتشاف نیست، برای بازیافتن است [۶، ص ۴۷]. گلرخ و عالیه در پی شوهرانشان‌اند و لیلیا در پی اثبات موجودیت خویش. موقعیت لیلیا در این حوزه با موقعیت گلرخ و عالیه از این جهت تمایز دارد که او باید هویت خود را دوباره برای آن‌ها که او را مرده پنداشته‌اند احراز کند.

1. hieros gamos

لیلا: [...] شما یه چیزی بهشون بگین آقا؛ چیزی که جلوی چشمشون هست رو منکرن. آقاییون می‌گن که من مُرده‌ام. /... /
آقای ادب‌باری: باید یک استشهداد تنظیم کنید!
آقای ضروری: (توضیح می‌دهد) استشهداد! مردم محله‌تون شهدادت بدن!
لیلا: که من زنده‌ام؟ [۵، ص ۱۳]
آقای ادب‌باری: (به لیلا) تو به زودی شناسنامه می‌گیری. تو زندگی رو از سر می‌گیری. /... / تو به زودی از سر نو متولد می‌شی! [۵، ص ۳۷].

در قسمت‌های بعدی مراحل ده‌گانه سفر این قهرمانان را در چارچوب نظریه مرداک بررسی خواهیم کرد. پیش از آغاز، تأکید بر این نکته ضروری است که ساختار فوق، شکل سنتی سفر قهرمان را به تصویر می‌کشد و آن‌گونه که ویتیلیا هم بر آن اذعان دارد: سفر قهرمان، مدلی انعطاف‌پذیر است و می‌تواند اشکال بی‌نهایت متنوعی از مراحل را در خود جای دهد. به عبارت دیگر، بسته به نیازهای هر داستان، می‌توان مراحل سفر را حذف، تکرار، یا جابه‌جا کرد [۸، ص ۹].

مرحله اول

تحلیل این مرحله از الگوی مرداک را با بررسی فیلمنامه سگ‌کشی آغاز می‌کنیم. گلرخ کمالی، قهرمان زن داستان، که نویسنده است و کتابی با عنوان زنی در چهارراه منتشر کرده، پس از رفع سوء تفاهمی که درباره رابطه شوهرش (ناصر معاصر) با منشی شرکت (فرشته اقتداری) داشته، منزل پدری را در شهرستان ترک کرده و حالا با احساس عذاب وجدان ترک یک‌ساله شوهرش، به تهران بازگشته تا دوباره رابطه با او را از سر بگیرد. اما پس از چند روز سرگردانی و اقامت در هتل، متوجه می‌شود که شوهرش به علت بدهی سنگین بانکی تحت تعقیب است و در کلبه‌ای خارج از شهر پنهان شده است. ملاقات گلرخ و همسرش در کلبه، به آگاهی گلرخ از وخامت اوضاع همسرش منجر می‌شود. ناصر معاصر تنها راه موجود را معرفی خودش می‌داند تا در زمانی که در زندان است، شخصی همه چک‌های او را بازخريد کند و رضایت شاکی‌ها را بگیرد. اما این یک نفر کیست:

گلرخ: خیال می‌کنی از من بربیاد؟

ناصر معاصر: راستش تو تنها کسی هستی که بهت اطمینان دارم گلرخ. ولی نه. دلم نمی‌آد. کار سختیه!

گلرخ: خیال کردی دیدن تو توی زندان کار سختی نیست؟

ناصر معاصر: (تأکید می‌کند) کار خیلی خیلی سختیه!

گلرخ: هرچی سخت‌تر بهتر! بذار جبران کنم.

ناصر معاصر: واقعاً؟ واقعاً حاضری؟ این یه ماجراجویی کامله! [۳،ص ۲۸]

گلرخ در آستانه ترک دنیای زنانه و ورود به جهانی ناشناخته است:

ناصر معاصر: باید شمردن یاد بگیری گلرخ. یه کمی حساب و کتاب. این داستان‌هایی نیست که تو می‌نویسی! [۳،ص ۳۱]

به این ترتیب، ناصر معاصر خود را تسلیم کرده، راهی زندان می‌شود و گلرخ برای بازخرید چک‌های برگشتی به یک‌سوم قیمت، قدم در دنیای طلبکاران می‌گذارد.

در فیلمنامه *شغال*، این مرحله با حضور ناگهانی چهار مرد ناشناس در شرکت آقای فکرت آغاز می‌شود که او را مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند و بدون کوچک‌ترین توضیحی دستگیر و به مکانی نامعلوم منتقل می‌کنند. عالیه، که بازیگر تئاتر هم هست، از رئیس شرکت تقاضای کمک می‌کند اما تلویحاً با جواب منفی مواجه می‌شود. در نهایت، عالیه با آگاهی از اینکه شرکت، شخص دیگری را جای شوهرش استخدام کرده از کمک رئیس ناامید می‌شود و پا در سفری مردانه برای یافتن ردپایی از فکرت می‌گذارد.

اما آنچه قهرمان فیلمنامه دیگر بیضایی لیلا را مجبور به گسست از جهان زنانه‌اش کرده شرایط نامساعد شغلی اوست. او که والدینش را از دست داده و با پدر بزرگ و مادر بزرگش زندگی می‌کند، از وضعیت فعلی‌اش ناراضی است و می‌داند با تداوم آن، آینده چندان روشنی در پیش نخواهد داشت.

لیلا: من مجبورم پدر بزرگ. هیچ دلم نمی‌خواست تنهات بذارم، اما مجبورم. تا وقتی اینجا هستم کاری که پیدا می‌کنم همین‌هاست. خیاطی، سلمانی، اون هم در مقابل چی؟ دیگه بسه. می‌خوام یه کاری بکنم. می‌خوام وضعم رو عوض کنم [۵،ص ۵].

لیلا تصمیم به تغییر شرایط می‌گیرد و آنچه برای این تغییر ضروری است، ترک جهان کم‌خطر زنانه است. او حتی جیران، دختر بچه‌ای را که به شدت دوست دارد، ترک می‌کند به امید آنکه روزی شرایط بهتری برایش مهیا کند. او باید پا در «جهانی بزرگ‌تر» بگذارد.

دایی جان: تو محله‌های کوچیک کارهای کوچیک هست. برای کارهای بزرگ باید بری محله‌های بزرگ! [۵،ص ۸]

مرحله دوم

مرحله دوم، که «مرحله همذات‌پنداری» با مردان است، در فیلمنامه *سگ‌کشی* با حضور کاراکتر خاوری (و جواد مقدم) نمایان می‌شود. شخصی که از ابتدا در کنار گلرخ قرار گرفته و دورادور نیز مراقب اوست. تجلی محرز مرد حامی جایی از داستان است که در آن تپانچه‌ای همراه یادداشتی با عنوان «از طرف کسی که نگران توست» [۳،ص ۴۵] به دست گلرخ می‌رسد و مشخص می‌شود که جواد مقدم همان کسی بوده که تپانچه را فرستاده است. در فیلمنامه

اشغال، این مرحله به وضوح در کاراکتر آقای اتفاق تجلی می‌یابد. او بلافاصله پس از ناامیدشدن عالیه از کمک رئیس شرکت، دست یاری به سمتش دراز می‌کند:

اتفاق: خانم فکرت! شما تنهایی نمی‌توانید/ ... / همراهتان می‌آیم [ص ۳۷].

اما لیلا در این مرحله تقریباً تنهاست. کسی در جهان مردانه از او حمایت درخور توجهی نمی‌کند. اعضای خانواده هریک به نوعی از پشتیبانی او سر باز می‌زنند. یکی از برادرانش در زندان محبوس است و برادر دیگر نیز به صراحت از هرگونه کمکی به لیلا شانه خالی می‌کند. ارسلان، نامزد لیلا، هم به کل با کار کردن لیلا مخالف است. شخصیت دیگری که در ابتدا سایه‌ای از یک حامی در او قابل ردیابی است، آقای ادباری کارمند اداره ثبت احوال است که سعی در پیدا کردن خُرده کارهایی برای لیلا دارد، اما در ادامه مشخص می‌شود که او در پس تلاش‌های ظاهری‌اش برای کمک به لیلا، در واقع به دنبال تصاحب او بوده است. علاوه بر آقای ادباری، پدر بزرگ مفلوح لیلا، که پس از چندی از دنیا می‌رود، با به ارث گذاشتن شمشیری باستانی برای لیلا، تلویحاً از او برای جنگیدن حمایت می‌کند. جایی که لیلا درباره این شمشیر عجیب می‌پرسد، می‌خوانیم:

دایی: یه دفعه گفت پدرش گویا در جوانی در یک جنگ قدیمی شرکت کرده بود [ص ۴۴].

شخصیت دیگر، برادر زندانی لیلاست که با آزادی از زندان، امید حمایت از سوی او نیز به یأس تبدیل می‌شود. او نه تنها کمکی به لیلا نمی‌کند، بلکه با درخواست‌های مکررش برای دریافت پول از لیلا شرایط را برای خواهرش دشوارتر از پیش هم می‌کند.

مرحله سوم

این مرحله، مرحله دشوار و طولانی گذر از موانع و آزمون‌ها، و تلاش گلرخ، عالیه، و لیلا برای دستیابی به هدف مشترکشان، یعنی بازیافتن آنچه از دست داده‌اند، است؛ آنچه نیازمند شرحی مختصر است، کشف ردپای عناصر سه‌گانه کشتن اژدهای دوسر، کشتن غول ستمگر، و کشتن شوالیه درخشان زره در این سه فیلمنامه است. در فیلمنامه سگ‌کشی، دو مرحله از این سه مرحله به ترتیب با تصمیم بی‌خبر گذاشتن خانواده، به خصوص پدر، از سوی گلرخ برای جلوگیری از نگران کردن آنان و اختصاص دادن تمام وقت و انرژی‌اش در راستای بازپس گرفتن چک‌های شوهرش و مقابله با جهانی کاملاً مردانه و شکستن مظهر قدرت جابرانه مردان که حتی به خشونت فیزیکی هم کشیده شده، متجلی شده است. اما اثری از مرحله ظهور شوالیه درخشان زره به چشم نمی‌خورد و گلرخ، بدون اتکا به هیچ مردی، به راه خود ادامه می‌دهد. در فیلمنامه سگ‌کشی، گلرخ کوشش برای بازخرید چک‌ها را با ملاقات با اولین طلبکار، منتسب، آغاز می‌کند. منتسب

که خود بدهکار است و اکنون نیز به دلیل تلاش برای خودکشی در بیمارستان بستری شده، مجبور به پذیرش پیشنهاد گلرخ می‌شود. طلبکار بعدی صبوری است که کارگاه بزرگ قالیشویی دارد. گلرخ او را هم راضی می‌کند تا چک را به قیمت کمتری بفروشد. نفر سوم حاج نقدی قمبرفروش است. او پیرمردی سنتی و بازاری است که ابتدا نمی‌پذیرد با گلرخ روبه‌رو شود و سپس، اعلام رضایت را منوط به قبول پیشنهادش از سوی گلرخ می‌کند: پیشنهاد صیغه و سفری دو نفری به شمال. در نهایت گلرخ با حضور در منزل حاج نقدی، همسر حاجی را از این پیشنهادها آگاه می‌کند و با استفاده از حس حسادت زنانه مشدی‌خانم، او را راضی می‌کند تا چک را از گاوصندوق حاجی برداشته، به گلرخ بدهد و متقابلاً گلرخ نیز به پیشنهادهای حاجی جواب منفی بدهد. به این شکل گلرخ چک سوم را هم به دست می‌آورد. طلبکار بعدی نایری است. مردی میانسال و خوشپوش که صاحب تجارتخانه‌ای مدرن است. او نیز پیشنهاد فروش چک به گلرخ را می‌پذیرد. اما نائری هم، همانند حاجی نقدی، منتها با ظاهری امروزی‌تر، ابتدا گلرخ را به شامی دونفره و سپس به بهانه آنکه مَهرش را در منزل جا گذاشته، به منزل شخصی‌اش می‌کشاند. اما پیش از آنکه پیشنهاد وقیحانه‌اش را با گلرخ در میان بگذارد، گلرخ او را با تپانچه‌ای که همراه دارد، تهدید می‌کند و چک و رضایتنامه را از او می‌گیرد و بیست‌وپنج درصد از مبلغ چک را هم طبق قرار قبلی به نائری تحویل می‌دهد. خوان بعدی گرفتن چک از وکیل مرحوم تاجوردی است. وکیل که در حال رسیدگی به مراحل انحصار وراثت خانواده تاجوردی است، می‌پذیرد با قبول پیشنهاد گلرخ، ردپای وجود چک را از اموال مرحوم تاجوردی به کلی پاک کند تا این چک مشمول فرایند انحصار وراثت نشود. به این صورت، چک پنجم هم باز خرید می‌شود. آزمون ششم روبه‌رویی با هاشم برید است. این بار گلرخ به کمک عیوض پیر و ساده‌لوح، قصد مذاکره برای باز خرید چک را دارد. گلرخ به‌رغم ساده‌لوحی عیوض، به‌سختی موفق می‌شود نقشه خود را عملی کند و چک را به دست بیاورد، اما به شدت از سوی هاشم برید و حسابدارش مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد. طلبکار هفتم افرندی است: صاحب شرکتی در شرف ورشکستگی که در دفترش در برجی بلند ساکن است. گلرخ با مراجعه به دفتر افرندی از سوی دار و دسته او هم به‌شدت مورد ضرب و شتم قرار می‌گیرد، اما موفق می‌شود چک و رضایتنامه بعدی را هم به‌دست آورد. مانع هشتم (و آخر)، سنگستانی‌ها هستند. شبکه‌ای از افراد که همگی «سنگستانی» نام دارند و در محل پروژه ساختمانی گول‌پیکری مشغول به کارند. سنگستانی‌ها ابتدا در پی کلاه گذاشتن بر سر گلرخ و دادن چک تقلبی به او هستند و در مرحله بعدی سعی در گیر انداختن او دارند. اما گلرخ سوار بر اتومبیلش، همراه با چک و رضایتنامه، از دست آن‌ها

متواری می‌شود و پولی را که قرار بود در ازای چکِ بازخریدشده بپردازد در حال حرکت از پنجره اتومبیلش بیرون می‌ریزد. این پایان جادهٔ آزمون‌ها برای گلرخ است.

اکنون بررسی گذرِ عالییه از جادهٔ آزمون‌ها: شاخص‌های قهرمان مؤنث در عالییه هم به‌شدت به گلرخ شباهت دارد. عالییه به نفع تلاشش برای کشف ردپایی از شوهر، از گروه تئاتر کناره می‌گیرد. او نیز در جهانی مردانه، که فضای هرج و مرج گونهٔ جنگِ نظامی آن را خشن‌تر نیز کرده، به تنهایی پای در این سفر اساطیری می‌گذارد و بدون امید به کمترین کمکی از سوی رئیس ادارهٔ همسرش و درحالی‌که حتی خانواده‌اش نیز به او پشت کرده‌اند، برای بازپس گرفتن شوهر به تنهایی وارد میدان می‌شود. اولین اقدام عالییه حضور در اداره‌های تجسس، آگاهی، و سیاسی است. هر سه اداره به او جواب‌هایی نامشخص می‌دهند و هریک عالییه را به ادارهٔ دیگری ارجاع می‌دهند. اما عالییه کوتاه نمی‌آید. ادارهٔ بعدی، ادارهٔ قشونی است که تنها راه کسب اطلاع از کمپ قوای متفقین و اسامی مفقودان و دستگیرشدگان است. تلاش عالییه و اتفاق در ادارهٔ قشونی هم به نتیجه‌ای نمی‌رسد. عالییه حالا به امید کمک اعضای خانواده‌اش نزد آن‌ها می‌رود، اما آن‌ها کمک را مشروط به ترک شغل بازیگری از سوی عالییه می‌کنند. او نمی‌پذیرد. سپس با حضور دوباره در ادارهٔ آگاهی متوجه می‌شود که شوهرش در میان فهرست محبوسان در شهربانی نیست. دوباره به ادارهٔ سیاسی رفته و آنجا به پیشنهاد مأموری، به بیمارستان‌ها مراجعه می‌کند، شاید شوهرش را در میان آسیب‌دیدگان بیابد؛ اما بی‌فایده است. مقصد بعدی، ادارهٔ تجسس، بخش گم‌شدگان است. اینجا هم اثری از آقای فکرت نیست. مأموری به آن‌ها توصیه می‌کند که سری هم به ادارهٔ متوفیات بزنند. مأمور ادارهٔ متوفیات بدون هیچ مدرک مشخصی به عالییه و اتفاق اعلام می‌کند که فکرت حتماً فوت کرده و جنازه‌اش به احتمال قوی در میان مجهول‌الهویه‌هاست. عالییه این فرضیه را نمی‌پذیرد. و پس از ناامیدی از همهٔ این مراجعات، در نهایت رژیستورِ گروه تئاتر به عالییه قول می‌دهد که با توجه به روابطی که دارد، وقت ملاقاتی با یک مقام متنفذ قوای متفقین به دست آورد. در این بین، مراجعهٔ مجدد عالییه و اتفاق به ادارهٔ قشونی باز هم بی‌نتیجه است. ملاقات عالییه به امید کسب کمک با مدیر کل شرکت نیز بی‌نتیجه می‌ماند. از نظر آقای مدیر در وضعیتی که مملکت دارد، مسئلهٔ عالییه، مسئلهٔ کوچکی است! دستهٔ دیگری که عالییه و اتفاق را امیدوار به یافتن ردپایی از فکرت می‌کند، دسته‌ای زیرزمینی و مخالف/شغال کشور است، که فرزندِ عین‌الله، مستخدمِ اداره، عضو این گروه است. تنها کمک پسر عین‌الله به آن‌ها توصیهٔ مراجعه به راه‌آهن است چون به گفتهٔ پسر عین‌الله: آنجا روزی چند نوبت قطار محرمانه از تهران به اطراف می‌برند... شاید آقای فکرت هم مسافر یکی از همین قطارها باشد

[۴، ص ۹۶]. اما عالیه با مراجعه به راه آهن نتیجه‌ای نمی‌گیرد. سرانجام، با هماهنگی رژیستور، عالیه موفق می‌شود قراری برای مراجعه به اداره مشترک بگذارد. به نظر می‌رسد عالیه به هدف بسیار نزدیک شده باشد.

در فیلمنامه حقایق... لیلا در چند جبهه مجبور به مبارزه است. اول جنگی برای به‌دست آوردن شغلی مناسب. دوم نبردی برای اثبات هویت خود، ثبت دوباره نامش در دفتر زندگان و دریافت مجدد شناسنامه و در نهایت مبارزه با شرایط ناخواسته خانه‌اش که در آن مدام از سوی مردان غریبه با اعظم، فاحشه‌ای که پیش از لیلا در این خانه سکونت داشته، اشتباه گرفته شده و مورد مزاحمت قرار می‌گیرد. لیلا با قطع امید از کمک‌های خانواده به‌تنهایی پا در این جنگ همه‌جانبه گذاشته، بر اسطوره وابستگی پیروز گشته و موفق به کشتن زنده‌های دوسر شده است. از طرف دیگر لیلا به‌هیچ‌وجه به مشاغلی که به زن به‌مثابه ابزاری برای کسب درآمد می‌نگرند (مدل شدن برای عکاسی، مدل شدن برای تبلیغ لوازم آرایش، و...)، تن نمی‌دهد. او با وجود تمام احتیاجش به درآمد، حاضر به ایفاکردن نقش موجودی از جنس دوم نخواهد شد؛ موجودی که توسط موجودات جنس اول (مردان) به خدمت گرفته شود. نشانه بارز دیگر از تلاش لیلا برای گذار از اسطوره ضعف ذاتی زنان در برابر الگوی قدرت جبارانه مردانه، در مبارزه یک‌تنه او با مردان غریبه‌ای به چشم می‌خورد که برای کسب لذت از تن زنانه اعظم به خانه لیلا مراجعه کرده‌اند. لیلا با گفتن جمله «اعظم دیگه اینجا زندگی نمی‌کنه»، گویی پایان دوران بهره‌کشی از زنان به‌عنوان جنس ضعیف‌تر را اعلام می‌کند. این‌گونه است که لیلا بر اسطوره جنس دوم نیز فائق آمده و از سد غول ستمگر مد نظر مرداک نیز به سلامت عبور می‌کند. از سویی ارسلان، نامزد لیلا، از ابتدا نیز تلاش چندانی برای کمک به بهبود شرایط نامساعد نامزدش انجام نمی‌دهد و عملاً او را تنها می‌گذارد. به نظر می‌آید شوالیه درخشان‌زره پیش از شروع جنگ مرده است! وقتی لیلا در میان هجوم نسبت‌های کذبی که اهالی محله سابقش به او داده‌اند تصمیم به بازگشت به محله می‌گیرد، ارسلان صریحاً از همراهی او سر باز می‌زند و لیلا را تنها می‌گذارد:

(لیلا و ارسلان می‌ایستند. ارسلان رنگ‌باخته)

ارسلان: از اینجا بهتره خودت تنها بری (لیلا به او می‌نگرد و راه می‌افتد؛ و ارسلان در جمعیت زمینه تصویر دور می‌شود) [۵، ص ۷۱].

در نهایت، تلاش ارسلان برای تجاوز به لیلا، که به درگیری فیزیکی مابین دو طرف منجر می‌شود، نقطه پایانی است بر توهم ظهور مرد نجات‌بخش در قالب شخصیت ارسلان.

مرحله چهارم

این مرحله، مرحله سرخوردگی قهرمانان مؤنث داستان‌هاست. مرحله از بین رفتن توهم قهرمان مبنی بر اینکه از پس همه کارها برمی‌آید. در فیلمنامه سگ‌کشی، با حضور ناگهانی جواد مقدم (که در ابتدا شاهد فرار او از کشور از ترس دستگیری به جرم کلاهبرداری بوده‌ایم) و افشای راز قدیمی مبنی بر اینکه ناصر معاصر کلاهبردار واقعی است، گلرخ کمالی از بازی‌ای که خورده آگاه می‌شود:

مقدم: /.../ شما براش زحمتش رو کشیدین. با کمتر از یک‌سوم پول، توسط شما همه چک‌ها رو پس گرفت و حالا اون صاحب مطلق و قانونی دوسوم دیگه ست.

گلرخ: خیال‌باف‌تر از شما ندیدم. باهاش چه دشمنی‌ای دارین؟

مقدم: می‌دونم خانم کمالی. سخته آدم بفهمه باهاش مثل مهربه رفتار شده [۳، ص ۱۰۱].
مواجهه عالیۀ فیلمنامه/شغال/ با این سرخوردگی، هنگام حضورش در اتاق محرمانه اداره مشترک است. او به اداره مشترک می‌رود و با حضور در اتاقی محرمانه، با انبوهی از آلبوم‌های عکس مواجه می‌شود که باید در آن‌ها برای کشف عکسی از شوهرش به جست‌وجو پردازد. اما تعداد آلبوم‌ها و عکس‌ها آن قدر زیاد است که عالییه دچار سرگیجه و التهاب می‌شود و تعادل روحی‌اش را از دست می‌دهد:

زن اول: عکس مورد نظر کدام یکی است؟ این است؟ این است؟ این است؟

عالییه: من نمی‌دانم، من نمی‌دانم. بیشتر از آن است که بشود گفت.

زن اول: نشان بدهید. پس چرا نشان نمی‌دهید؟ شاید اصلاً آقای فکرتی در کار نبوده! چرا وقت ادارات را تلف می‌کنید؟

(زن دوم چراغ را به طرف عالییه می‌گیرد که روی دفاتر خم شده و دارد عق می‌زند.) /.../

عالییه: مرا به هوای آزاد برسانید.

زن اول: وقت تمام است [۴، ص ۱۳۷].

این مرحله برای لیلا با ظهور شخصیت سراج رخ می‌دهد. وقتی لیلا با ابراز علاقه سراج مواجه می‌شود و گویی از این ابراز علاقه ناراضی هم نیست. اما با حضور در منزل سراج همین کورسوی امید هم برای او به یأس تبدیل می‌شود. سراج خودش را به دلیل علاقه به لیلا گناهکار می‌داند و لیلا زمانی سر می‌رسد که او در حال تازیانۀ زدن بر بدن خود است. سراج هرگونه ایجاد وابستگی و رابطه را تکرار اشتباهات گذشتگان و حاصل آن را ورود کودکانی تنها و بی‌اختیار به این جهان می‌داند. از طرفی با اینکه به نظر می‌رسد لیلا به تعادلی نسبی در زندگی تازه‌اش دست یافته و با آماده‌شدن شناسنامه‌اش عملاً می‌تواند شغل مناسبی دست و پا کند، مأموران قانون او را به دلیل رفت‌وآمدهای مشکوکی که به ساختمان محل سکونتش شده احضار و از او مدارک شناسایی طلب می‌کنند. حال آنکه

مراحل صدور شناسنامه هنوز به پایان نرسیده و لیلا همچنان بدون هیچ‌گونه مدرکی از هویت خود سرگردان است.

مرحله پنجم

این مرحله در فیلمنامه *شغال*، در مقایسه با *سگ‌کشی*، نمود بارزتری دارد. آنجا که پس از قطعی شدن قرار ملاقات عالییه با مسئولان اداره مشترک، اعضای خانواده‌اش، همان‌ها که کمترین کمکی را از عالییه دریغ کرده بودند، به طمع استفاده از این فرصت، نزد عالییه آمده و درخواست‌های خودخواهانه خود را مطرح می‌کنند. پاسخ عالییه به همه خواسته‌های آنها چیزی جز «نه!» نیست. در فیلمنامه *حقایق*... لیلا پس از آنکه شرایط برایش به شدت سخت می‌شود، با پیشنهاد ارسال برای بازگشت به زندگی و محله سابق مواجه می‌شود، اما صریحاً به این پیشنهاد جواب رد می‌دهد. نگارندگان اثری از این مرحله در سفر قهرمان فیلمنامه *سگ‌کشی* مشاهده نکردند.

مراحل ششم و هفتم

به نظر می‌رسد در هر سه اثر، مراحل ششم و هفتم به شکلی در هم تلفیق شده باشند. عالییه پس از ناامیدی از جست‌وجوی بی‌وقفه‌اش، با ابراز عشق اتفاق مواجه می‌شود. گویی عالییه پس از مدت‌ها زنانگی‌اش را دوباره به یاد آورده است. هرچند در نهایت به ابراز علاقه اتفاق جواب منفی دهد. در سومین فیلمنامه، لیلا با حضور در منزلی که جشنی متمولانه در آن برپاست، به مدت یک شب مأمور مراقبت از نوزاد میزبانان ضیافت می‌شود. او پس از مدت‌ها دوری از جهان زنانه، حالا برای یک شب هم که شده نقشی به‌غایت زنانه را برعهده گرفته است. سکانس خوابیدن لیلا در کنار نوزاد، تمایل او را برای پیوند دوباره با هویت زنانه‌اش به‌وضوح نمایان می‌کند. در مورد، گلرخ مراحل ششم و هفتم و هشتم در یکدیگر تلفیق یافته‌اند.

مرحله هشتم

پیوند مرحله هشتم نمایانگر رجوع دوباره قهرمان به خود است. گلرخ تصمیم می‌گیرد به شهرستان نزد پدرش بازگردد. پدرش برای او سمبل قرابت به تمام افعال عالی فرهنگی است که دغدغه اصلی گلرخ نویسنده را تشکیل می‌دهد: دغدغه خلق. عالییه نیز پس از کشته شدن اتفاق، بهت‌زده به سمت خانه و اعضای باقی‌مانده از خانواده‌اش، زن و مردی پیر و از کار افتاده که او به نوعی مادر و تیماردار آن‌هاست، روانه می‌شود؛ گویی دوباره باید نقش مادرانه‌اش را از سر بگیرد. این پیوند مجدد در فیلمنامه *حقایق*... آنجا به چشم می‌خورد که لیلا در میان مشاجره‌اش با

ارسالان مجدداً حرف از تمایلیش به نجات جیران از شرایط سخت و زندگی در کنار او می‌زند. گویی غایت تلاش لیلا رسیدن به جایگاه زنانه مادرانگی است.

مرحله نهم

گلرخ، عالییه، و لیلا، با پشت سر گذاشتن سفری سخت در جهانی مردانه، موفق می‌شوند بخش آنیماس وجود خود را فعال کنند؛ بخشی که در خصایصی همچون خردگرایی، توانایی، و عملکردی قاطعانه تجلی می‌یابد. گلرخ به فردی تبدیل شده که با قاطعیت ناصر معاصر را در میان طلبکارانش رها می‌کند تا به سزای اعمالش برسد. عالییه در انتها با خصلتی مردانه در جواب پیشنهاد افسران خارجی مبنی بر قبول پرچم بیگانه و نصب آن بر سر در خانه‌اش، دلیرانه «نه!» می‌گوید و لیلا نیز با به دست گرفتن شمشیر (که آشکارا سلاحی مردانه است) قاطعانه از حریم خود، اعظم، و به تعبیری از حریم مظلوم زنانگی به دفاع برمی‌خیزد. به گفته بولن، این سفر فردیت‌بخش برای رسیدن به کل، به پیوند اضداد می‌انجامد؛ به بیانی مجرد و صرف نظر از جنسیت آدمی، نتیجه این سلوک معنوی خودمختاری، صمیمیت، تلاش، و عشق است [۳۳۲، ص ۲].

مرحله دهم

در مرحله پایانی سفر، شرایط عالییه، گلرخ، و لیلا نمایانگر موفقیت آن‌ها در دستیابی به جایگاهی ورای ثنویت است. گلرخ پس از پشت سر گذاشتن تجربیات سخت گذشته، حال مصمم به پیروزی است:

فرشته: /.../ آدم به خاطر یکی دیگه این قدر خودش رو به آب و آتیش نمی‌زنه.

گلرخ: حالا دیگه نمی‌تونم ول کنم. نه، حالا دیگه به خاطر اون نیست. به خاطر خودمه. من نمی‌تونم شکست بخورم [۳، ص ۸۸].

و پس از مواجهه با خیانت همسرش، با آنیماسی فعال به جهان زنانه‌اش (شهرستان) باز می‌گردد: پناهگاهی که پیش از این هم یک‌بار به آن پناهنده شده است.

عیوض: با زخم باید ساخت. طول می‌کشه ولی خوب می‌شه. /.../

گلرخ: آره عیوض. طول می‌کشه ولی خوب می‌شه. (سواری‌اش راه می‌افتد)

گلرخ: شهرستان اومدی سری به من بزن! [۳، ص ۱۰۴]

عالیه نیز در حال بازگشت به خانه قاطعانه در برابر نیروی زورگو می‌ایستد. همچنین لیلا در سکناس پایانی به‌رغم ظاهر زنانه‌اش (که آرایش غلیظش این زنانگی را دوچندان نیز کرده) دست به شمشیر برده و آن را بر مرد فرومی‌آورد. این سه شخصیت در اصطلاح یونگ، «شخصیت‌هایی دوجنسیتی» اند. همچنین، براساس الگوی مرداک در توصیف شکل هندسی

دایره در صحنه پایانی، به منزله نمادی از تولد دوباره در فضای مدور رَجَم، پایان‌بندی فیلمنامه *اشغال* می‌تواند به‌وضوح نمایانگر تشابه با نظریه مرداک باشد. پایان‌بندی این فیلمنامه در میدانچه‌ای کوچک رخ می‌دهد که در آن اتفاق به دست نیروهای خارجی کشته می‌شود و عالیه نیز از قبول پرچم بیگانگان سر باز می‌زند. اما در دیگر آثار بررسی شده این پژوهش، سمبل دایره در پایان‌بندی به چشم نمی‌خورد.

نتیجه‌گیری

مقایسه تطبیقی فیلمنامه‌های *سگ‌کشی*، *اشغال*، و *حقایق درباره لیلیا دختر/دریس* براساس الگوی قهرمان مؤنث مورین مرداک نشان می‌دهد که هر سه اثر مذکور، تا حد درخور توجهی از این الگو پیروی می‌کنند. می‌توان گفت که قهرمانان مؤنث هر سه فیلمنامه مراحل دهگانه مدل مرداک را یک‌به‌یک پشت گذاشته‌اند. هرچند ممکن است مراحل از این الگو جابه‌جا یا در مراحل دیگر مستحیل شده باشد، این جابه‌جایی و تلفیق‌ها به گونه‌ای نیست که شاکله این بررسی تطبیقی را از هم بگسلد. همان‌گونه که پیش از این نیز ذکر شد، الگوی مرداک نگاهی نو به مدل اساطیری جوزف کمبل دارد و این دو مدل اگرچه شباهت‌های زیادی با یکدیگر دارند، واجد تفاوت‌هایی نیز هستند. اما در نگاهی کلی، به نظر می‌رسد که این دو مدل مکمل یکدیگرند. درحالی‌که قهرمان مذکور اسطوره‌ای کمبل الگوهای خود را ترکیب می‌کند تا با مرگ خویش به مقامی افسانه‌ای دست یابد، قهرمان مؤنث معاصر مرداک کهن‌الگوهای خود را ترکیب می‌کند تا در زندگی معاصر به تعادل روانی برسد. گلرخ، عالیه، و لیلیا، پس از گذر از مراحل طاقت‌فرسای سفرشان، با وقوع تحولی درونی، به وضعیتی متعادل دست یافته و به زندگی بازمی‌گردند. تحلیل داده‌های این پژوهش نمایانگر این حقیقت است که هر سه فیلمنامه *سگ‌کشی*، *اشغال*، و *حقایق درباره لیلیا دختر/دریس* می‌توانند نمونه‌های مناسبی از الگوی سفر قهرمان مؤنث مورین مرداک به شمار آیند.

منابع

- [۱] ایندیک، ویلیام (۱۳۹۰). «سفر قهرمان مؤنث»، ترجمه محمد گذرآبادی. *فصلنامه سینمایی فارابی*، ۴: ۵۹-۶۶.
- [۲] بولن، شینودا (۱۳۹۱). *نمادهای اسطوره‌ای و روان‌شناسی زنان*، ترجمه آذر یوسفی. تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۳] بیضایی، بهرام (۱۳۸۸). *سگ‌کشی*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۴] _____ (۱۳۸۹). *اشغال*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.
- [۵] _____ (۱۳۸۹). *حقایق درباره لیلیا دختر/دریس*، تهران: روشنگران و مطالعات زنان.

- [۶] کمپبل، جوزف (۱۳۸۹). *قهرمان هزارچهره*، ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.
- [۷] مرداک، مورین (۱۳۹۳). *ژرفای زن بودن*، ترجمه سیمین موحد، تهران: بنیاد فرهنگ زندگی.
- [۸] ویتیل، استوارت (۱۳۹۰). *اسطوره و سینما: کشف ساختار اسطوره‌ای در ۵۰ فیلم به یادماندنی*، ترجمه محمد گذرآبادی، چ ۲، تهران: هرمس.