فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی
س 9 ـ ش33 ـ زمستان 92 (از صفحه 117 تا 137)

نقش اسطوره و جنسیت (نقش زن) در سینمای بهرام بیضایی

دکتر اکبر شامیان ساروکلایی – مریم افشار*
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند ـ دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند[1]

چکیده

ساختار و کارکرد اسطوره در آثار بهرام بیضایی گاه دگرگونی‌هایی می‌یابد. نمونه آن، تغییر کلیشه «قهرمان» در برخی فیلم‌های او است. اسطوره قهرمان و سفر او، همواره مورد توجه اسطوره‌شناسان بوده است؛ براساس دیدگاه و الگوی جوزف کمبل، قهرمان مرد مراحل دهگانه‌ای را در سفر رو به کمال خود طی می‌کند. اما، بیضایی با تنزل قهرمانان مرد و توجه به نقش‌آفرینی قهرمانان زن، به تغییر کارکردهای سنتی این اسطوره متناسب با اوضاع زمانه دست زده است. رعنا در فیلم «*غریبه و مه*»، زن آسیابان در «*مرگ یزدگرد*»، تارا در «*چریکه تارا*»، خانم بزرگ و ماهرخ در «*مسافران*» و گلرخ در «*سگ‌کشی*»، ضمن سفر پیش رویشان، با دانایی، آزمون و نجات‌بخشی به قهرمان اسطوره‌ای بدل شده‌اند. این امر به پررنگ شدن نقش اسطوره و جنسیت در سینمای او انجامیده است.

کلیدواژه‌ها: اسطوره قهرمان، سفر، جنسیت، جوزف کمبل، سینمای ایران، بهرام بیضایی.

تاریخ دریافت مقاله:
تاریخ پذیرش مقاله:

1. این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دانشجو، با عنوان «اسطوره و آیین در سینمای بهرام بیضایی»، به راهنمایی دکتر ابراهیم محمدی، در گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند است.

Email: ashamiyan@birjand.ac.ir
*Email:hiva_mra@yahoo.com (نویسنده مسئول)

مقدمه

اساطیر کهن در آثار ادبی و هنری هر دوره بازروایی، بازآفرینی یا تفسیر می‌شوند. یکی از سینماگران مشهور ایرانی که به اساطیر توجه ویژه‌ای داشته و آنها را هنرمندانه در آثارش به کار برده است، بهرام بیضایی است. او با بهره‌گیری از اسطوره‌ها در عصر نو، اندیشه‌ها و باورهای جامعه خود را بازتاب داده است. بیضایی که به عنوان سینماگر اسطوره‌پرداز شناخته شده است، شاید عمداً قصد به کارگیری اسطوره در آثارش را نداشته و اساطیر به کار رفته در آنها از ناخودآگاه ذهن او نشأت گرفته باشند. وی در مصاحبه‌ای می‌گوید: «وقتی من این فیلم‌ها را می‌ساختم، اصلاً فکر نمی‌کردم دارم فیلم اساطیری می‌سازم؛ زیرا هرکدام از ما با خودمان دست کم

امکان یک اسطوره را حمل می‌کنیم که خود ما باشیم؛ یعنی اینکه مردم عادی هم در چنبره حوادث می‌توانند اسطوره شوند... میان اسطوره شدن و نشدن فقط دو قدم فاصله است.» (امیری1388: 79)

اسطوره‌ها در تمام ابعاد زندگی انسان پدیدار می‌شوند و به تعبیری «هرگز نمی‌میرند، بلکه مدام نو به نو به اشکال گوناگون رخ می‌نمایند.» (ستاری 1383: 7) در دگردیسی اسطوره‌ها، قهرمانان اندک‌اندک شکوه و جلال‌شان را از دست می‌دهند، و بر طبق نسبت‌های هر ناحیه، افسانه‌ها به نور روز قدم می‌گذارند و در تاریخ ثبت می‌شوند. (کمبل 1389: 319) اساطیر اندک‌اندک از منشأ خود فاصله می‌گیرند و به صورت داستان‌هایی پیاپی که متضمن الزامات اخلاقی و فلسفه‌یی هستند، نقل می‌شوند. (ستاری 1387: 109) «به مرور زمان که جامعه‌ای توسعه می‌یابد، اساطیرش، مورد تجدیدنظر قرار می‌گیرند و منقح و مهذب و یا از نو تفسیر می‌شوند تا با نیازمندی‌های تازه سازگار گردند.» (همانجا) یعنی به همان وضعیت اسطوره‌زدایی می‌رسند که در آن «اسطوره دیگر به هیچ‌وجه تبیین نیست، بلکه بیان است؛ بیان اینکه چیزی مثل زندگی کردن در این عالم چگونه احساس می‌شود. پس، اسطوره از اینکه صرفاً بدوی باشد، دست می‌کشد و به امری کلی و جهان‌شمول بدل می‌شود. اسطوره دیگر نه امر کاذب و موهوم، بلکه امری صادق و حقیقی است. اسطوره وضعیت انسان را به تصویر می‌کشد.» (سگال 88:1389)

بیضایی با تفکر اسطوره‌ای در نمایشنامه‌ها و آثار سینمایی‌اش دست به روشی نو می‌زند و همین امر باعث می‌شود که مخاطبان آثارش به اندیشیدن دعوت شوند. بیضایی در امروزی کردن اسطوره و آیین‌های باستانی روش منحصر به خود را دارد؛ آنها را تغییر می‌دهد و تفسیری جدید به نمایش می‌گذارد. «هرچند عملی، چون عمل آیینی، اغلب معنای یک اسطوره را به تفسیر می‌کشد و آن را ملموس می‌سازد، اما این نکته نیز درست است که اسطوره گاهی با عمل یا حرکتی پیوند دارد که دیگر قابل فهم نیست؛ اسطوره متضمن تفسیر یا توجیهی است که می‌تواند تفسیری نسبتاً نو از آن به دست دهد.» (الیاده و دیگران 21:1388) در نگاه کلان‌تر می‌توان چنین گفت که بیضایی با اسطوره‌زدایی در سینمایش به تفسیر جدیدی از اسطوره‌های ذهنش دست می‌زند. «او با دگرگونی در روایت‌های خدشه‌ناپذیر اسطوره‌ای و حتی تاریخی، به اسطوره‌شکنی دست زده است. اسطوره‌های ایستا را به تحرک واداشته؛ سپس با ساخت دوباره داستان، اسطوره‌یی جدید آفریده که با دغدغه‌ها و تنش‌های مدرن دست به گریبان است.» (باقری 27:1391) در واقع «وی با آگاهی بر این نکته که نابودی اسطوره‌ها، نابودی یک ملت و روان متعادل جمعی آن است، کوشیده آنها را به شیوه مدرن و امروزی و فعال بازسازی کند. اسطوره‌ها و البته رویدادهای تاریخی پیش از ورود به ذهن و اندیشه بیضایی، منفعل، یک بعدی و عقیم هستند؛ اما با گذر از این ذهن و اندیشه پویا، فعال و امروزی زاینده می‌شوند؛ و از شکل سنتی‌شان به در می‌آیند.» (همان: 183)

بیضایی علاوه بر به کارگیری اسطوره‌های گوناگونی چون سفر، مرگ، آفرینش و قهرمان به مسأله جنسیت نیز توجه داشته است. توجه وی به زن تا حدی است که گاه باعث دگرگونی اسطوره قهرمان در سینمایش شده است. آنچه ما را به این پژوهش واداشت توجه به نقش اسطوره‌ای قهرمان زن در آثار سینمایی بیضایی است.

پیش از پژوهش حاضر، شهلا لاهیجی (1376) در کتاب *سیمای زن در سینمای بهرام بیضایی*، به جایگاه و تحول نقش زن در آثار بیضایی پرداخته است؛ همچنین می‌توان به مقاله سیما کوبان (1371)، «زمان، زن و جاذبه‌های بصری در آثار بیضایی»، مقاله نوشابه امیری (1383)، «بیضایی و زن» و مقاله لاهیجی (1383)، «سیمای زن در آثار بیضایی» که برگرفته از همان کتاب او است، اشاره کرد. همچنین نوشابه امیری (1388) درباره نقش زن در سینمای بهرام بیضایی، با او گفت‌وگو کرده است. اما در این پژوهش‌ها مسأله دگرگونی قهرمان اسطوره‌ای و نقش اسطوره و جنسیت در سینمای بیضایی بررسی نشده است.

نگاه اجمالی به نقش زن در سینمای بیضایی

زن در آثار بیضایی حضور چشمگیری دارد، به‌گونه‌ای که گاه در فیلم‌هایش دوربین برشخصیت اصلی، زن، متمرکز می‌شود و این امر، بسیاری از منتقدان را برانگیخته تا بر او خرده بگیرند و فیلم‌های او را در زمره آثار فمینیستی قرار دهند. با این حال، نوشابه امیری درباره این مسأله می‌گوید: «به نظر من آثار بیضایی فمینیستی نیست؛ چون زن در آنها کارکرد زنانه ندارد. زنان در فیلم او به عنوان ابزار استفاده نمی‌شوند، بلکه حضور زن همیشه معنایی بوده است نه اینکه در خدمت ارائه جنس زن باشد و نه در خدمت ارائه اندیشه‌ای که زن را از مرد برتر می‌داند.» (امیری 1383: 54) زن در فیلم‌های او از زن بودنش شرمنده نمی‌شود، بلکه توانایی‌هایش را آشکار می‌سازد و حتی گاه اعمال و رفتارش او را اسطوره‌ای می‌کنند. او از روزگارش شاکی نیست؛ در جامعه‌اش زندگی می‌کند؛ کارهای سخت و مردانه انجام می‌دهد؛ ناامید نمی‌شود؛ خود را محدود نمی‌داند؛ زن در آثار بیضایی بارور و بزرگ است و با آگاهی و توانایی‌هایش در پی نجات خانواده و جامعه‌اش به پا می‌خیزد و هنجار حاکمیت مردسالاری را در هم می‌شکند. زن در بیشتر آثار مدرن بیضایی پرشکوه به نمایش در می‌آید.

بارزترین مشخصه زنان در آثار بیضایی، جنبه‌های نمادین و اساطیری است؛ «جنبه‌هایی که زن را در جایگاهی متفاوت نسبت به مرد، و حتی نسبت به کلّ عالم خلقت قرار می‌دهد. جایگاهی که با عناصر زایندگی، مهر و عاطفه، بخشندگی و یاری‌کنندگی در ارتباط مستقیم است.» (یثربی 1375: 81) بیضایی دیدگاه اسطوره‌ای زن و محوریت او را در زندگی امروز همچون زندگی باستانی و تاریخی‌اش باور دارد. همچنانکه شهلا لاهیجی در کتاب *سیمای زن در سینمای بیضایی* چنین می‌نویسد: «بیضایی این مادر بزرگ ازلی را از میان اسطوره‌های گمشده باز یافته، غبار زمانه را از چهره‌اش برگرفته و با رنگ و حال امروز درخشش و جلایش داده و همساز با

زمانه ما به نمایش در آورده است.» (لاهیجی 1376: 17) او از میان اساطیر کهن باستان، به اسطوره قهرمان توجه ویژه داشته است؛ قهرمانان او ممکن است مرد یا زن باشند، اما در آثارش بیشتر به اسطوره قهرمان زن توجه شده است. غالبا یک زن می‌تواند قهرمان باشد و به‌ندرت زن در کنار قهرمان مرد حضور می‌یابد و او را در رسیدن به هدفش یاری می‌دهد. البته، «توفیق وی در این کار، یعنی آفرینشی نو براساس اسطوره، کار هر خردی نیست و از عهده هر خام ره نرفته‌ای برنمی‌آید.» (ستاری 1388: 131)

به طور کلی نقش زن در سینمای بیضایی را این‌گونه دسته‌بندی کرده‌اند:

«الف- نخستین تجربه‌های نویسنده: زن چهره عادی و متداول؛ ب- مرحله تجربه برای تلفیق نقش زن با نگرش نویسنده: زنی که می‌خواهد روی پای خودش بایستد (زن در تلاش گذران زندگی)؛ ج- نگرش ویژه نویسنده درباره زن: زن، همسنگ یا همگام مرد (مشوق مرد در عمل)؛ د- نگرش حاد نویسنده به زن: زن تنهایی به پا می‌خیزد (انتقام می‌گیرد).» (کوبان 1371: 74)

جدول زیر تقسیم‌بندی پنج اثر سینمایی بهرام بیضایی را از نظر نقش قهرمان زن در آنها نشان می‌دهد:

نقش زن در سینمای بیضایی	*غریبه و مه*	*چریکه تارا*	*مرگ یزدگرد*	*مسافران*	*سگ کشی*
زن چهره عادی و متداول دارد.	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ	ـــــ
زنی که روی پای خودش می‌ایستد.	✓	✓	ـــــ	ـــــ	✓
زن همسنگ یا همگام مرد است.	✓	✓	✓	ـــــ	ـــــ
زن به تنهایی به پا می‌خیزد.	✓	✓	✓	✓	✓

زنان در «*غریبه و مه*»، «*چریکه تارا*»، «*مرگ یزدگرد*»، «*مسافران*» و «*سگ‌کشی*»، همگی استقلال فردی و اجتماعی دارند. رعنا و تارا چون مردان در مزرعه کار می‌کنند و کودکان بی‌پدر را سرپرستی می‌کنند. زن آسیابان در «*مرگ یزدگرد*» در مقابل سرکرده‌های شاهنشاه ساسانی به پا می‌خیزد و در پی نجات خود و خانواده‌اش است. مادربزرگ در «*مسافران*» با زمان تاریخی که مرگ پایان‌بخش آن است، به مقابله برمی‌خیزد و خواهان جاودانگی عزیزان خود است. تارا نیز با کوبیدن شمشیر بر امواج دریا، به جنگ طبیعت می‌رود و در پی جاودانگی است. گلرخ در «*سگ‌کشی*» مسئولیت سنگینی را که از عهده هر زنی و یا حتی هر مردی برنمی‌آید، به خوبی به پایان می‌برد.

اسطوره قهرمان براساس الگوی جوزف کمبل

واژه قهرمان در گفتار روزانه به معنی انسانی شجاع و برجسته به کار می‌رود. «قهرمانان از زمانی که قصه‌ها و ترانه‌هایی درباره تباری از انسان رواج می‌یافت، قدرت و شهامت فوق بشری داشتند، اعمال خارق‌العاده‌ای انجام می‌دادند، با موجودات مافوق طبیعی در ارتباط بودند و گاهی خود تباری ماوراءالطبیعی داشتند.» (وارنر 1386: 30)

بنابر نظریه کمبل، «قهرمان، مرد یا زنی است که قادر است بر محدودیت‌های شخصی و یا بومی‌اش فایق آید، از آنها عبور کند و به اشکال عموماً مفید و معمولاً انسانی برسد. قهرمان، به عنوان انسانی مدرن، می‌میرد، ولی چون انسانی کامل و متعلق به تمام جهان، دوباره متولد می‌شود. وظیفه خطیر او بازگشت به سوی ما است، با هیأتی جدید و آموزش درسی که از این حیات مجدد آموخته است.» (کمبل 1389: 30) این کنش در آثار ادبی عصر جدید در قالب شخصیت‌های داستانی و ستارگان سینما هم نمود یافته است، با این تفاوت که «قهرمان مدرن، انسان مدرنی است که جرأت می‌کند به ندای درونش گوش سپارد و جایگاه این حضور را بجوید و اگر چه سرنوشت جامعه، آشتی با او است، نمی‌تواند و نباید منتظر جامعه خود شود.» (همان: 390) البته، کاربرد اسطوره قهرمان به مانند دیگر اسطوره‌ها در ادبیات و هنر امروز با نوآوری همراه است. «نویسنده مدرن به جای تلقی و پذیرش صرف اسطوره‌ها به عنوان باورهای کهن بشری، از آنها به منظور شکل دادن به ساختار اثر خود، افزودن لایه‌های معنایی و غنا بخشیدن به شخصیت‌ها و پیرنگ داستان‌های خویش بهره می‌گیرد.» (طاووسی و درودگر 1390: 103) قهرمان خصوصیاتی دارد که همه ما می‌توانیم با وی هم‌ذات‌پنداری کنیم. او تحت تأثیر محرک‌هایی جهان‌شمول، از جمله تمایل به محبوب‌القلوب بودن و درک شدن، موفق شدن، نجات یافتن، آزاد بودن، انتقام گرفتن، جبران خطاها، یا به دنبال بیان خویش بودن، به پیش رانده می‌شود. (ر. ک. وگلر 1386: 30-45)

اسطوره قهرمان و سفر او در بسیاری از آثار ادبی و هنری (فیلم- نمایشنامه) تأثیر نهاده است. هر ملتی با هر پیشینه فرهنگی، قهرمان اسطوره‌ای دارد؛ چنانکه حتی به شخصیت‌های تاریخی تقدس می‌بخشد و آنها را اسطوره می‌کند. «نورتروپ فرای معتقد است که نه تنها یک ژانر از ادبیات، بلکه تمامی ژانرهای ادبی، از اسطوره، به ویژه از اسطوره زندگی قهرمان اشتقاق یافته‌اند... وی الگوی خود را درباره قهرمان "اسطوره جست‌وجوی هدف" می‌نامد که صرفاً شامل چهار مرحله گسترده تولد، پیروزی، انزوا و شکست می‌شود.» (سگال 1389: 141)

برمبنایِ الگوی کمبل، قهرمان به ترتیب با مراحل ده‌گانه‌ای چون درخواست (دعوت) به آغاز سفر، دوری از محل زندگی، پذیرش و تصمیم‌گیری، یافتن مرشد و راهنما، رویارویی با ممنوعیت، هنجارشکنی و زیرپا گذاشتنِ عرف و قانون، آزمایش، تعقیب قهرمان از سوی مخالفان، پیروزی و به دست آوردن اکسیر و آخرین مرحله یعنی عزیمت، روبه‌رو است.

تحلیل اسطوره سفر قهرمان در چند اثر سینمایی بیضایی

اگرچه قهرمان مؤلفه‌های بسیاری دارد، در این پژوهش، نگارندگان سعی کرده‌اند تا مؤلفه‌هایی را مطابق دیدگاه کمبل در فیلم‌های بیضایی دنبال و تحلیل کنند. ذکر این نکته لازم است که کاربرد اسطوره قهرمانِ زن در پنج فیلم «*غریبه و مه*»، «*مرگ یزدگرد*»، «*چریکه تارا*»، «*مسافران*» و «*سگ‌کشی*» برجسته‌تر است. از این روی، نگارندگان به نقدِ ساختاری این پنج فیلم بر اساس اسطوره قهرمان و سفر او پرداخته‌اند. مسلما شناخت صحیح این الگو، مخاطب را به درک کامل‌تر فیلم‌های بیضایی رهنمون می‌شود.

اولین مرحله سفر قهرمان «دعوت به آغاز سفر» است. درخواست از سوی خانواده و یا کسانی است که به کمک وی نیازمندند. «سفر اسطوره‌ای قهرمان، معمولا، تکریم و تکرار الگویی است که دارای سه مرحله است: جدایی، تشرف، بازگشت که می‌توان آن را هسته اسطوره یگانه نامید. در مرحله اول یک قهرمان از زندگی روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره‌آمیز به حیطه شگفتی‌های ماوراءالطبیعه را آغاز می‌کند.» (کمبل 1389: 40) مهتاب در فیلم «*مسافران*» به درخواست مادربزرگ، برای رساندن آینه‌ای که رمز سرچشمه زندگی و ادامه نسل است و بودن آن برسر سفره عقد مبارک است، سفر می‌کند. گلرخ در «*سگ‌کشی*» برای جبران اشتباهش که فکر می‌کرد بنا بر کج‌فهمی و تصورات نابه‌جا، شوهرش- ناصر معاصر- با منشی شرکت در ارتباط است، به ایران بازمی‌گردد، تا از او و فرشته عذرخواهی کند، اما متوجه می‌شود که شوهرش ورشکست شده و با تعداد زیادی از طلبکاران روبه‌رو است و توانایی مالی برای جبران بدهی‌هایش را ندارد. گلرخ با قرار گرفتن در این اوضاع درصدد کمک کردن به شوهرش و نجات او برمی‌آید.

در مرحله دوم، قهرمان از جایی که زندگی می‌کند، دور می‌شود و به محل تولد خویش بازمی‌گردد. «محل تولد قهرمان، یا سرزمین دوری که به آن تبعید می‌شود، میانه یا ناف جهان است، و قهرمان باید از آن بازگردد تا در دوران بلوغ و در میان مردمان اعمال خود را به انجام رساند. درست مثل امواجی که از چشمه‌ای زیرزمینی می‌جوشند، اشکال جهان، به صورت دایره‌وار از این منبع (که همان ناف جهان باشد) می‌جوشند.» (کمبل 1389: 337) شخصیت‌های تارا، مهتاب و گلرخ از محل زندگی خود سفر کرده و قصد بازگشت به زادگاه خویش را دارند. در «چریکه تارا»، تارا به روستای اجدادش بازمی‌گردد و در خانه پدربزرگش ساکن می‌شود. مهتاب در «*مسافران*» به قصد شرکت در عروسی خواهرش و رساندن آینه به سفره عقد ماهرخ، از شهرستانی در شمال کشور به تهران عزیمت می‌کند. گلرخ نیز در «*سگ‌کشی*» برای دیدن همسرش از خارج کشور به تهران بازمی‌گردد.

در سومین مرحله، «قهرمان دعوت را می‌پذیرد و مصمم می‌شود که کاری کند» (مرحله تصمیم‌گیری). تارا که با مرد تاریخی روبه‌رو می‌شود، درخواست کمک او را می‌پذیرد تا شمشیری را به او بدهد که از آن اجداد مرد

تاریخی است و از پدربزرگ تارا به وی رسیده است. تارا شمشیر به ارث رسیده از پدربزرگش را به فردی می‌بخشد، اما به او بازمی‌گرداند، شمشیر را در کارهای روزانه به کار می‌برد، اما شمشیر کارایی ندارد. آن را به کسی می‌دهد تا به شهر برده، آن را بفروشد، اما کسی آن را نمی‌خرد. در نهایت یک روز تارا، شمشیر را در رودخانه می‌اندازد. «"چریکه *تارا*" حدیث نفسی است که در آن تاریخ و اسطوره ملازم یکدیگرند. مرد تاریخی در سرگردانی به سر می‌برد و تارا به نمادهای اسطوره‌ساز تاریخ چون «شمشیر» بی‌توجه است.» (نوروزی 388:1374) حال او باید برای کمک به مرد تاریخی شمشیر را بیابد تا مرد تاریخی و قبیله در انتظارش هویت از دست رفته‌شان را بازیابند. تارا در جواب مرد تاریخی که به دنبال شمشیر آمده است، می‌گوید: «بگو پیدا نشد. مرد تاریخی عصبانی می‌شود و جواب می‌دهد: بگویم پیدا نشد، خفّتی که در انتظار من است، اندک نیست. امید قبیله‌ای با یک کلمه نابود می‌شود.» (بیضایی 1357: 25 دقیقه و 21ثانیه) مهتاب نیز برای رساندن آینه به عروسی همراه می‌شود.گلرخ در بازگشت به ایران با درخواست کمک شوهرش درمقابل طلبکاران موافقت می‌کند.

چهارمین مرحله سفر قهرمان، «یافتن مرشد و راهنما» در مراحل آزمون است. «زن در زبان تصویری اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پای پیش گذارد، هم‌گام با حرکت کُند او در معرفتی است که همان زندگی است، شکل و هیأتِ خدابانو هم برایش دچار تحول می‌شود. البته خدابانو هرگز نمی‌تواند بزرگتر از رهرو شود، اگرچه همیشه نوید می‌دهد که بیشتر از قدرت درک فعلی او است. او می‌فریبد، راهنمایی می‌کند و رهرو را از پاره کردن زنجیرها منع می‌کند. اگر او بتواند با مفاهیمِ خدابانو هماهنگ شود، هر دو عارف و معرفه، از محدودیت‌ها رها خواهندشد.» (کمبل 1389: 124)

رعنا راهنمایی‌های خواهر شوهر خود را درباره ازدواج با آیت می‌پذیرد. خواهر شوهر رعنا که به خاطر غیرت برادرانش تاکنون ازدواج نکرده بود، در نقش مرشد رعنا قرار می‌گیرد. تارا در این سفر با پدربزرگش مشورت می‌کند؛ پدربزرگی که در سایه سرو سیاه دفن شده و گویی تارا می‌پندارد او به جاودانگی رسیده است. مادربزرگ در «*مسافران*» مرشد و راهنمای دو قهرمان است. در جایی از فیلم ماهرخ به علت تأخیر مسافران می‌گوید: «راستی که چقدر تنبل‌اند؛ دق مرگم می‌کنه تا بیاد. مادربزرگ: از مرگ حرف نزنید.» (بیضایی 1370: 13دقیقه و 24 ثانیه) از یک سو مهتاب را برای رساندن آینه تشویق می‌کند و از سوی دیگر پس از مرگ مهتاب، ماهرخ را به زنده بودن و ادامه زندگی امیدوار می‌کند که سرانجام ماهرخ سخنان مادربزرگ را می‌پذیرد و در مجلس عزای مسافران، لباس سپید عروسی را به تن می‌کند و مهتاب نیز رسالت خود را به پایان می‌رساند و همراه با آینه به مجلس وارد می‌شود. خانم بزرگ در سرگذشت آینه خانوادگی می‌گوید: «از چند نسل پیشتر سر عقد تک‌تک ما بود. هر کدوم تا عقد بعدی اون رو به عروس نو سپردیم. توی آخرین عروسی گم شد. اشتباهی رفته بود جزء وسایل سمساری. مهتاب اونقدر گشت تا پیداش کرد. قرار گذاشتیم خودش نگه داره.» (بیضایی

1370: 42 دقیقه و 22 ثانیه) «آینه بخت خانواده‌ای که گم می‌شود، اما نمی‌شکند. شاید این‌بار، این آینه منتظر دست‌های جوان ماهرخ است تا آن را به نسل‌های بعد برساند. در اینجا دیگر آینه حتی از ارزش نمادین زاینده بودنش فراتر می‌رود و به صورت سمبلی از هویت یک خاندان درمی‌آید.» (قناعت 1371: 574) در «سگ‌کشی»، مرشد فردی ناشناس است که برای کمک به گلرخ او را تحت نظر دارد و برای او اسلحه‌ای می‌فرستد که در پایان فیلم مشخص می‌شود فرد ناشناس، شریک شوهر گلرخ بوده است. علاوه بر این، می‌توان پدر گلرخ را که راه را به او نشان می‌دهد نیز در نقش مرشد در نظر گرفت.

پنجمین مرحله سفر، ممنوعیت برای قهرمان است. قهرمان در سفر از سوی خانواده و جامعه برای رسیدن به هدف خود، از چیزی یا انجام کاری منع می‌شود. رعنا در «*ضربه و مه*» پس از مرگ شوهرش، حق ازدواج و انتخاب همسر ندارد؛ تارا نیز نمی‌تواند با کسی جز آشوب، برادر شوهرش، ازدواج کند. زن آسیابان از سخن گفتن در مقابل سربازان یزدگرد منع می‌شود. و ماهرخ از تشکیل زندگی مشترک منع می‌شود؛ زیرا مسافران از دنیا رفته‌اند و باید به جای برگزاری مراسم عروسی، به عزای مسافران بنشیند.

ششمین مرحله سفر قهرمان، هنجارشکنی و زیر پا گذاشتن عرف و قانون است. قهرمان در این مرحله با توجه به توانایی‌هایش و قدرتی که دارد، با قانون‌های خانواده و جامعه‌اش به مخالفت برمی‌خیزد. رعنا با پیشنهاد ازدواج آیت موافقت می‌کند و بعد از مدتها لبخند بر لبانش دیده می‌شود. تارا با پیشنهاد ازدواج آشوب مخالفت می‌کند و این باعث می‌شود آشوب و خانواده‌اش از محل زندگی خود کوچ کنند. در «*مرگ یزدگرد*» زن آسیابان در مقابل سربازان می‌ایستد و با سخن‌هایش از شاه تقدس‌زدایی می‌کند؛ و از شوهرش حمایت می‌کند. در جایی از فیلم، سخنان زن آسیابان باعث می‌شود که سرکرده شاه نیز اسطوره قهرمان یزدگرد را که شاه شاهان است و دارای فره ایزدی، با فرار به زیر سؤال بکشد و از او تقدس‌زدایی کند:

«سرکرده: چیزی در اندیشه من می‌خلد! آری اینک که دنیا برقرار خود نیست، می‌توانم بی‌ترس چیزی بگویم، هرچند از رده‌های فروترم. سرکرده: ما در توفان از او گم نشدیم، او بود که در توفان از ما گریخت. مزدا اهورا مرا ببخشاید هزار بار! پادشاهی برای او دیگر هیچ جز سراشیبی تند فروافتادن نبود. او نه از بندگان که از بخت خود می‌گریخت... .» (بیضایی 1360: 45دقیقه و 36ثانیه)

ماهرخ در مراسم عزا بر خلاف عرف جامعه و به گفته خانم بزرگ لباس، عروس می‌پوشد. گلرخ به کار سخت و مردانه تن می‌دهد؛ او با طلبکاران شوهرش ملاقات می‌کند و چک‌ها را به یک سوم قیمت می‌خرد.

هفتمین مرحله، «آزمایش» قهرمان است. او طی سفر خود مورد آزمایش قرار می‌گیرد. پس از ازدواج رعنا با آیت، دشمنان آیت به قصد کشتن او به روستا می‌آیند. در جنگ و درگیری آنها با آیت، رعنا نیز برای حفظ جان شوهرش به مبارزه برمی‌خیزد و چند نفر از دشمنان را می‌کشد. با وابستگی تارا به مرد تاریخی، مرد تاریخی از او می‌خواهد که با او بدون فرزندانش به سرزمین تاریخی آن مرد سفر کند. تارا می‌پذیرد و تصمیم می‌گیرد

فرزندانش را به قلیچ، عاشق خود، بسپارد و با مرد تاریخی به تاریخ برگردد. ماهرخ با پذیرش سخنان خانم بزرگ که موردقبول هیچ کس واقع نمی‌شد، مورد آزمایش قرار می‌گیرد. گلرخ در برابر درخواست‌های طلبکاران که گاه می‌خواهند از زن بودن او سوءاستفاده کنند، ایستادگی می‌کند و وفاداری خود را به شوهرش نشان می‌دهد.

در هشتمین مرحله، مخالفان قهرمان او را تعقیب می‌کنند. رعنا با رفتن آیت به دریا، به دنبالش می‌رود و دوباره لباس سیاه به تن می‌کند؛ در حالی که مخالفان، برادر شوهرانش و اهالی ده، پشت سر او ایستاده و به او می‌نگرند. تارا با سفر مرد تاریخی به دریا و قبیله‌اش با قلیچ مواجه می‌شود که قلیچ نیز همراهی رعنا با مرد تاریخی را نمی‌پذیرد. هنگامی که ماهرخ لباس سفید عروسی را در مجلس عزا می‌پوشد، تمام حاضران در مجلس به پا می‌خیزند و مخالفت خود را به او نشان می‌دهند. گلرخ بدهی‌های تمام طلبکاران را پرداخت می‌کند و برای دیدن شوهرش به خارج از شهر می‌رود. او که از شوهرش عصبانی است، با او برای همیشه خداحافظی می‌کند و از او روی برمی‌گرداند؛ در این حال طلبکاران که مخالفان گلرخ نیز بودند، به سمت شوهر او می‌روند.

در نهمین مرحله، قهرمان پیروز می‌شود و اکسیری را به دست می‌آورد و یا تغییری در جامعه صورت می‌گیرد. در پایان، قهرمان با غنیمت خود که می‌تواند زندگی را متحول کند، باید باز گردد. چرخه کامل اسطوره یگانه هنگامی تمام می‌شود که قهرمان با سعی و تلاش، جادوی سخن حکیمانه، پشم طلایی و یا شاهزاده خانم خفته را به ملک بشری باز گرداند؛ یعنی جایی که این برکت می‌تواند به تجدید حیات جامعه، ملت، کره زمین و یا ده هزار جهان کمک کند. (کمبل 1389: 203)

رعنا با همراهی با شوهرش در کشتن مخالفان پیروز می‌شود. تارا با نگه‌داشتن شمشیر که یادگار پدربزرگش بود، پیروز می‌شود. «شمشیر به یادگار دست تارا می‌ماند، شمشیری که تاکنون برای غرور و افتخار و نام و عظمت جنگیده است، اکنون باید در دستهای تارا معنایی دیگرگونه بیابد. آنچه در خدمت مرگ به کار می‌رفت، اینک در دستهای تارا، وسیله‌ای برای دفاع از زندگی است. آنچه با تباه کردن بسیاری زندگی‌ها در راه عنوان‌های بزرگ به کار می‌رفت، اکنون نه برای عنوان‌های بزرگ، بلکه برای نیرو بخشیدن به عناصر زنده در برابر تباهی‌ها است. تارا با شمشیری در کنار قلیچ، آفرینش قهرمان جدید است که از موضع زندگی و عشق به جنگ برمی‌خیزد؛ برای خواسته‌های زمینی و انسانی، نه برای فردای خیالی، نه برای دیروز ناشناس، بلکه برای حال و اکنون، در راه زندگی و نیکبختی انسانی.» (برادری 1371: 355) مرد تاریخی چرخه اسطوره سفرش را با نبردن شمشیر ناتمام می‌گذارد. قهرمان «چریکه *تارا*» با سیر تحولاتی از آغاز تا برگشتن مرد تاریخی، با پدربزرگ رابطه داشت و به نوعی مرید او شده بود و از او چاره‌جویی می‌کرد؛ در نهایت پس از بازگشت مرد تاریخی به قبیله‌اش، شمشیر به صاحب اصلی‌اش، تارا، که اکنون جانشین پدربزرگ است، می‌رسد.

قهرمان با به دست آوردن اکسیر به یگانگی با پدر می‌رسد. اکنون او در جای پدر نشسته است. (کمبل 1389: 128) زن آسیابان با به تردید انداختن سرکرده‌ها، محاکمه خانواده‌اش را به تأخیر می‌اندازد تا اینکه اعراب حمله می‌کنند. آسیابان، زن آسیابان و دختر آسیابان در روایت‌هایشان زیرکانه قداست پادشاه را با نقیضه می‌آمیزند. در جایی آسیابان می‌گوید: «آیا پادشاهان می‌گریزند؟ چون گدایان دریوزگی می‌کنند؟ چون رهزنان مال خویش می‌دزدند؟ آیا جامه دگر می‌کنند؟ ما آن جامه شاهوار را دیدیم که پنهان کرده بود و آن پساک زرین را؛ و پنداشتیم تیره‌روزی است راه مهتری بریده و گوهران آن را دزدیده و جامه به در کرده. آری این چنین بود اندیشه‌های ما.» (بیضایی 1360: 13 دقیقه و 14ثانیه) ماهرخ با پوشیدن لباس عروس و قبول سخن مادربزرگ، عزا را به عروسی تبدیل می‌کند و مهمانان برایش شادی می‌کنند. مهتاب نیز قهرمان مسافران است او با آوردن آینه به مجلس، روشنایی و نور را به ارمغان می‌آورد. در صحنه پایانی فیلم، مهتاب نورِ آینه را برچهره زن و شوهران حاضر در خانه مادر بزرگ می‌اندازد و لبخند بر لبانشان نقش می‌بندد. آینه برای ماهرخ می‌ماند تا به نسل‌های بعد انتقال یابد. گلرخ مسئولیت خود را به پایان می‌رساند و با خیانت شوهر از کشتنش منصرف می‌شود و از او دور می‌گردد و او را در اختیار طلبکاران قرار می‌دهد. از طرفی گلرخ پس از این ماجرا به شهرستان می‌رود تا با نوشتن کتاب سگ‌کشی به جامعه فرهنگی خود جایگاه و مقام زن را نشان دهد.

دهمین مرحله، عزیمت قهرمان است. «آنچه در زندگی‌نامه‌اش می‌آید، مرگ یا عزیمت او است و این لحظه هنگامی است که معنای تمام زندگیش در آن خلاصه شده است. البته اگر مرگ، کوچکترین وحشتی بر وی وارد کند، او قهرمان نیست؛ اولین شرط، آشتی دوباره با گور است.» (کمبل 1389: 358) اما «قهرمانی که مشتاق زندگی باشد، می‌تواند در مقابل مرگ مقاومت کند و سرنوشتش را برای مدت معینی به تعویق بیندازد.» (همان: 361) رعنا از مرگ نمی‌هراسد، با دشمنان آیت به تنهایی می‌جنگد و در پایان نیز به زندگی دوباره خود بازمی‌گردد و با تنها فرزندش زندگی جدیدی آغاز می‌کند. زن آسیابان در سراسر محاکمه خود و خانواده‌اش، از مرگ نمی‌هراسد؛ او با جسارت در آغاز فیلم مسئول کشته شدن پسرش را شاه می‌داند. گلرخ نیز در «سگ‌کشی» از جاده آزمون دشوار و عواقب آن نمی‌هراسد و بارها تا پای مرگ پیش می‌رود، اما این امر باعث ادامه ندادن سفر اسطوره‌ای او نمی‌شود.

نتیجه

بهرام بیضایی در برخی از آثار سینمایی‌اش به دگرگونی اسطوره قهرمان دست یازیده و کوشیده است تا جایگاه زن را در سینما و به تبع آن، در جامعه ایران متحول کند. او زن را قهرمان می‌کند و تصور جامعه را به جنسیتِ زن و دیدگاه مردسالارانه آن تغییر می‌دهد. قهرمان زن در سینمای بیضایی مراحل سفر اسطوره‌ای را که عبارتند از: دعوت به سفر، بازگشت به وطن، پذیرفتن دعوت، یافتن مرشد، ممنوعیت، هنجارشکنی، آزمایش، تعقیب

مخالفان، پیروزی و عزیمت، در می‌نوردد. با در نظر گرفتن اینکه در اسطوره‌های کهن توجه به اسطوره قهرمانِ زن نسبت به قهرمان مرد کمتر بوده است، این سینماگر توجه خاصی به اسطوره‌سازی قهرمان زن در این زمانه دارد. در واقع، می‌توان گفت وی با عرضه تفسیری نو از این اسطوره، درنظر داشته است هم هویت از دست رفته زن را به او بازگرداند و هم کلیشه «قهرمان مرد» را تغییر دهد.

کتابنامه

الیاده، میرچا و دیگران. 1388. *اسطوره و آیین*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

امیری، نوشابه. 1383. «بیضایی و زن»، در *سرزدن به خانه پدری*. به کوشش جابر تواضعی. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان. صص55-44.

امیری، نوشابه. 1388. *جدال با جهل (گفتگو با بهرام بیضایی)*. چاپ سوم. تهران: ثالث.

باقری، الهام. 1391. *از اسطوره تا تاریخ، از تاریخ تا اسطوره در آثار بهرام بیضایی*. (ویراست جدید). تهران: رازگو.

برادری، داریوش. 1371. «چریکه تارا، داستان بلوغ»، در *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. گردآورنده زاون قوکاسیان. تهران: آگه.

بیضایی، بهرام. 1352. *غریبه و مه* (فیلم سینمایی). ایران: 140 دقیقه.

ـــــــــــ . 1357. چریکه *تارا* (فیلم سینمایی). ایران: 110دقیقه.

ـــــــــــ .1360. *مرگ یزگرد* (فیلم سینمایی). ایران: 120دقیقه.

ـــــــــــ . 1370. *مسافران* (فیلم سینمایی). ایران: 98دقیقه.

ـــــــــــ . 1380. *سگ‌کشی* (فیلم سینمایی). ایران: 145 دقیقه.

ستاری، جلال. 1383. *سایه ایزوت و شکرخند شیرین*. تهران: مرکز.

ـــــــــــ . 1387. *اسطوره و رمز (مجموعه مقالات)*. تهران: سروش.

ـــــــــــ . 1388. *جهان اسطوره‌شناسی (اسطوره ایرانی)*. چاپ دوم. تهران: مرکز.

سگال، رابرت آلن. 1389. *اسطوره*. ترجمه فریده فرنودفر. تهران: بصیرت.

طاووسی، محمود و آمنه درودگر. 1390. «اسطوره و ادبیات مدرن»، *فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، سال هفتم. شماره 23. صص 118-101.

کمبل، جوزف. 1389. *قهرمان هزار چهره*. ترجمه شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.

کوبان، سیما. 1371. «زمان، زن و جاذبه‌های بصری در آثار بیضایی»، در *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. گردآورنده: زاون قوکاسیان، تهران: آگه. صص83-45.

قناعت، حسین. 1371. «*مسافران* از دیدگاه باورهای آیینی کهن»، در *مجموعه مقالات در نقد و معرفی آثار بهرام بیضایی*. گردآورنده: زاون قوکاسیان. تهران: آگه. صص578-569.

لاهیجی، شهلا. 1376. سیمای زن در سینمای بهرام بیضایی. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

ـــــــــــــ . 1383. «سیمای زن در آثار بیضایی»، در *سر زدن به خانه پدری*. به کوشش جابر تواضعی. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

نوروزی، ایرج. 1374. «انگاره‌های فرهنگ بومی در سینمای ایران: نگرشی به کاربرد آیین و اسطوره در فیلم‌های بهرام بیضایی»، *ایران‌شناسی*، سال هفتم. شماره دوم. صص 397-382.

وارنر، رکس. 1386. *دانشنامه اساطیر جهان*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

وگلر، کریستوفر. 1385. *ساختار اسطوره‌ای در فیلمنامه*. مترجم عباس اکبری. تهران: نیلوفر.

یثربی، چیستا. 1375. «سه چهره از زن (تصویر زن در آثار بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، محسن مخملباف)»، *مجله نقد سینما*، زمستان 1375. شماره 10. صص 82-80.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Refrence

Amiri, Noushābeh. (۲۰۰۴/۱۳۸۳SH). "Beizāei o zan" in *Sar-zadan be khāne-ye pedari*, With the Efforts of Jāber Tavāzo'ei. Tehran: Rowshangarān o motāle'āt-e zanān. Pp. ۴۴-۵۵.

Amiri, Noushābeh. (۲۰۰۹/۱۳۸۸SH). *Jedāl bā jahl (Conversation with Bahrām Beizāei)*. ۳rd ed. Tehran: Sāles.

Bāqeri, Elhām. (۲۰۱۲/۱۳۹۱SH). *Az ostoureh tā tārikh, az tārikh tā ostoureh dar āsār-e Bahrām Beizāei*. New ed. Tehran: Rāzgou.

Barādari, Dārioush. (۱۹۹۲/۱۳۷۱SH). "Cherikay-e Tārā, dāstān-e bolough", in *Majmou'e maqālāt dar naqd o mo'arafi-e āsār-e Bahrām Beizāei*. Collected by Zaven Qoukasian. Tehran: Āgah.

Beizāei, Bahrām. (۱۹۷۸/۱۳۵۷SH). *Cherikay-e Tārā (Movie)*. Iran: ۱۱۰ Minutes.

Beizāei, Bahrām. (۱۹۸۱/۱۳۶۰SH). *Marg-e Yazdgerd (Movie)*. Iran: ۱۲۰ Minutes.

Beizāei, Bahrām. (۱۹۹۱/۱۳۷۰SH). *Mosāferān (Movie)*. Iran: ۹۸ Minutes.

Beizāei, Bahrām. (۲۰۰۱/۱۳۸۰SH). *Sag-koshi (Movie)*. Iran: ۱۴۵ Minutes.

Campbell, Joseph. (۲۰۱۰/۱۳۸۹SH). *Qahramān-e hezār chehreh (The Hero with a Thousand Faces)*. Tr. by Shādi Khosrow-panāh. Mashhad: Gol-e āftāb.

Eliade, Mircea. (۲۰۰۹/۱۳۸۸SH). *Ostoureh o āein (Myth and Ritual)*. Tr. by Abu-lqāsem Esmā'eilpour. Tehran: Ostoureh.

Koubān, Simā. (۱۹۹۲/۱۳۷۱SH). "Zamān, zan va jāzebeh-hā-ye basari dar āsār-e Beizāei", in *Majmou'e maqālāt dar naqd o mo'arafi-e āsār-e Bahrām Beizāei*. Collected by Zaven Qoukasian. Tehran: Āgah. Pp. ۴۵-۸۳.

Lahiji, Shahla. (۱۹۹۷/۱۳۷۶SH). *Simā-ye zan dar sinamā-ye Bahrām Beyzāei.* Tehran: Rowshangarān va motāle'āt-e zanān.

Lahiji, Shahla. (۲۰۰۴/۱۳۸۳SH). "Simā-ye zan dar ās ā r-e Beyzāei", in *Sar-zadan be khāne-ye pedari*, With the Efforts of Jāber Tavāzo'ei. Tehran: Rowshangarān o motāle'āt-e zanān.

Nowrouzi, Iraj. (۱۹۹۵/۱۳۷۴SH). "Engāre-hā-ye farhang-e boumi dar sinemā-ye Iran: negareshi be kārbord-e āein o ostoureh dar film-hā-ye Beizāei", *Iranshenāsi Mag*. Year ۷. No. ۲. Pp. ۳۹۷-۳۸۲.

Qenā'at, Hussein. (۱۹۹۲/۱۳۷۱SH). "Mosāferān az didgāh bāvar-hā-ye āeini-e kohan" in *Majmou'e maqālāt dar naqd o mo'arafi-e āsār-e Bahrām Beizāei*. Collected by Zaven Qoukasian. Tehran: Āgah. Pp. ۵۷۸-۵۶۹.

Sattāri, Jalāl. (۲۰۰۴/۱۳۸۳SH). *Sāye-ye Izot o shekarkhand-e Shirin*. Tehran: Markaz.

Sattāri, Jalāl. (۲۰۰۸/۱۳۸۷SH). *Ostoureh o ramz (Articles)*. Tehran: Soroush.

Sattāri, Jalāl. (۲۰۰۹/۱۳۸۸SH). *Jahān-e ostoure-shenāsi (Iranian Miths)*. ۲nd ed. Tehran: Markaz

Segal, Robert A. (۲۰۱۰/۱۳۸۹SH). *Ostoureh (Myth: a very short introduction)*. Tr. by Farideh Farnoudfar. Tehran: Basirat.

Tāvousi, Mahmoud and Āmeneh Doroudgar. (۲۰۱۱/۱۳۹۰SH). "Ostoureh o adabiāt-e Modern", *Azad University Quarterly Journal of Mytho-mystic Literature*, No. ۲۳. Pp. ۱۰۱-۱۱۸.

Vogler, Christopher. (۲۰۰۶/۱۳۸۵SH). *Sākhtār-e ostoure-I dar film-nāmeh (The Writer's Journey: Mythic Structure for Writers)*. Tr. by Abbās Akbari. Tehran: Niloufar.

Warner, Rex. (۲۰۰۷/۱۳۸۶SH).*Dānesh-nāme-ye asātir-e jahān (Encyclopedia of world mythology)*. Tr. by Abu-lqāsem Esmā'eilpour. Tehran: Ostoureh.

Yasrebi, Chista. (۱۹۹۶/۱۳۷۵SH). "Se chehreh az zan (tasvir-e zan dar āsār-e Bahrām Bezāei, Darioush Mehrjouei, Mohsen Makhmalbāf)", *Naqd-e Cinema Mag*. No. ۱۰. Pp. ۸۰-۸۲.