Literary Interdisciplinary Research, Institute for Humanities and Cultural Studies (IHCS)
Semiannual Journal, Vol. 5, No. 10, Autumn & Winter 2023-2024, 289- 347.

Representation of the Meaning of Identity in the Screenplay of Facts about Leila, Daughter of Idris by Bahram Beyzaei

Reyhaneh Ghandi [*]
Zahra Hayati [**]

Abstract
Based on the findings of linguists, Alamuti dialect can be divided into the subgroup of North-Western languages of ancient Iran. Iranian languages can also be examined in the form of the large "Indo-European" language family. The horizon of comparison and connection of Alamuti dialect with English language in the beginning and origin in terms of form, phonetic and semantic structure, expands a wide range of research before the eyes of researchers, still many words with its old form and phonetic construction are used in the language of Alamuti speakers. In this article, some ancient morphological features of this dialect will be briefly mentioned. According to the research method which is descriptive and analytical, to prove the above attitude, twenty words and three suffixes that overlap with some English words in terms of phonetic form and meaning are examined and compared; First, he explores the words in the ancient origins and roots of Iranian languages (Pahlavi and Avestan), then he compares the words in a deeper view in the context of the Indo-European language family, and to these questions He answers that: What are the semantic and phonetic similarities of some words of Alamuti dialect with the words of the English language in their roots and origins? Are these similarities coincidental or does it indicate a common origin in a large language family? Based on this research, the ancient identity and originality of this dialect can be seen in the collection of Iranian languages and its connection with the family of Indo-European languages.

Keywords: Identity, Facts about Leila Daughter of Idris, Bahram Beyzaei.

* (Corresponding author) Ph.D student in Persian language and literature, Allameh Tabatabaie University, Tehran, Iran. Reyhaneh_ghandi@yahoo.com
** Associate Professor of Persian Language and Literature. Institute for Humanities and Cultural Studies, Tehran, Iran. Hayati.zahra@gmail.com
Date received: 2022/06/02, Date of acceptance: 2022/10/30

Copyright © 2010, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article. This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License. To view a copy of this license, visit http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/ or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.

پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دوفصل‌نامهٔ علمی، سال پنجم، شمارهٔ دهم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲، ۲۸۹- ۳۴۷

بازنمایی معنای هویت در فیلمنامهٔ «*حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس*» اثر بهرام بیضایی

(مقالهٔ پژوهشی)

ریحانه قندی*

زهرا حیاتی**

چکیده

هویت، مفهومی سیال و بی‌ثبات است که متناسب با به کارگیری در هر متن، معنای آن تعریف می‌شود. شناخت هویت هر فرد در سایهٔ تمایزات او از دیگری امکان‌پذیر می‌شود. تحلیل تطبیقی مفهوم هویت در متن ادبی-سینمایی مستلزم آگاهی از نوع پیوند و رابطهٔ میان ادبیات و سینما است. جنبهٔ روایی متن ادبی و نیز طرح داستانی در فیلمنامه به‌منزلهٔ تعامل میان این دو، نقش اثرگذاری دارد. ادبیات و سینما دو گفتمانی هستند که معنا را در نشانه‌های خاص خود و با برخورداری از شگردهای ادبی بازنمایی می‌کنند. مطالعهٔ موردی این پژوهش، فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* و روش تحقیق، واکاوی نقش شگردهای روایی در بازنمودن معنای هویت در فیلمنامه است. نتیجهٔ نهایی به این مسئله پرداخته است که چگونه متن، تأثیر هویت اجتماعی را بر هویت فردی بازنمایی کرده است. این درون‌مایه با

* (نویسنده مسئول) دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.
Reyhaneh_ghandi@yahoo.com
**دانشیار زبان و ادبیات فارسی. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران.
Hayati.zahra@gmail.com
تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۰۸

Copyright © 2018, IHCS (Institute for Humanities and Cultural Studies). This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International, which permits others to download this work, share it with others and Adapt the material for any purpose.

شیوه‌های روایت‌پردازی محقق شده است که عمده‌ترین جلوه‌های آن در طرح داستان (رویدادهای اصلی روایت)؛ عناصر روایی (شخصیت‌پردازی، کنش، مکان و زمان، نماد)؛ و تقابل‌های دوگانهٔ متن است. در این میان نقش عنصر مکان بسیار برجسته است.

کلیدواژه‌ها: هویت، حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس، بهرام بیضایی.

۱. مقدّمه

ارتباط نزدیک و معنادار ادبیات با دانش‌های دیگر مانند هنر، سینما، جامعه‌شناسی، علوم سیاسی و غیره، ذیل مطالعات میان‌رشته‌ای قرار می‌گیرد که امروزه مورد توجه پژوهشگران در حوزه‌های مختلف علمی است. دغدغهٔ پژوهش حاضر دریافت مقولهٔ هویت از منظر جامعه‌شناختی در سایهٔ واکاوی مضامین ثانویهٔ متن ادبی است. «جامعه‌شناسی به‌عنوان یکی از رشته‌های علوم اجتماعی به مطالعهٔ علمی پدیده‌های اجتماعی می‌پردازد، یعنی جنبه‌هایی از زندگی انسان را که از عضویت او در جامعه ناشی می‌شود، بررسی می‌کند. این تعریف از جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که از نظر جامعه‌شناسی، هنر و ادبیات نیز مانند خانواده، حکومت، آموزش و پرورش و... یک نهاد اجتماعی است، یعنی هنر و ادبیات نیز ریشه در زندگی اجتماعی انسان دارد.» (فاضلی، ۱۳۷٤: ۱۱۰-۱۱۱) بنابراین، مسئلهٔ پژوهش این است که چگونه گفتمان ادبی می‌تواند، هویت فردی و اجتماعی را به منصهٔ ظهور رساند. به‌عبارتی، بازنمایی هویت چگونه و با چه شگردهای ادبی در متن محقق می‌شود؟ در یک پرسش جزئی‌تر، معنای هویت اجتماعی که ازسوی سردمداران مکتب جامعه‌شناسی مانند تاجفل و ترنر مطرح می‌شود، چگونه در خلال روایت *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* به مخاطب القا می‌شود؟ لازمهٔ بررسی و واکاوی معنای هویت در متن ادبی مورد مطالعه، شناخت مبانی بنیادین و مرتبط دو دانش علوم اجتماعی و ادبیات است.

بنابر گفتهٔ تاجفل و ترنر «[...] هویت اجتماعی، تعریف شخص از خود براساس برخی از عضویت‌های گروهی اجتماعی و با ملاحظات ارزشی و احساسی مقارن آن است.» (Turner, 1999:8) این تعریف به رابطهٔ عمیق و جدانشدنی خود با دیگری در اجتماع اشاره می‌کند. شناخت فرد از خود در گروی درک تقابل‌ها و گاه مشترکاتی است که دریافت می‌شود. تلاش برای جای‌گیر شدن در مناسبات اجتماعی و یافتن جایگاه مورد قبول در آن از نگاه دیگری، مستلزم تلاش برای رفع تقابل‌ها و یک‌رنگ شدن با دیگری است؛ به‌گونه‌ای که فرد از گفتمان حاضر و غالب واپس‌رانده نشود. (ابوالحسنی، ۱۳۸۸: ۱۸) از نگاه گیدنز نیز میان هویت فردی و اجتماعی قائل به تمایزات خاصی نیستیم؛ و ازآنجاکه هویت شخصی در گرو ماندن در اجتماع و زندگی جمعی شکل می‌گیرد، به‌نوعی از همان هویت اجتماعی نشأت می‌گیرد. (ن.ک: گیدنز: ۱۳۷٦) اما از دیدگاه نقد ادبی و واکاوی روایت‌های داستانی، هر متن روایی معنا و درون‌مایه را ازطریق شگردهای روایی پردازش می‌کند و درنتیجه، بازنمایی معنای هویت در متنی مانند رمان، داستان کوتاه، فیلمنامه و... ازطریق فنون روایت‌پردازی محقق می‌شود.

حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس، فیلمنامه‌ای فیلم نشده از بهرام بیضایی است که در سال۱۳٥٤ نوشته شده و متن مناسبی برای واکاوی معنای هویت، به‌ویژه رابطهٔ هویت فردی و اجتماعی است. بدیهی است بهرام بیضایی در این اثر، مانند دیگر آثار خود معنا و درون مایه را با شگردهای روایی و به‌شکلی موفق پردازش کرده است.

۲. چارچوب نظری

برای معنای هویت، سه سطح کلان، خرد و تلفیقی تعریف شده است. در سطح کلان به نظام اجتماعی‌ای اشاره می‌شود که افراد به‌منزلهٔ کنش‌گران آن کاملاً منفعلانه و تحت‌تأثیر

موقعیت‌های متفاوت اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و فرهنگی عمل می‌کنند. (Stryker, Sheldon & Peter Burk , 2000:287-291)لذا افراد در جوامع بیش از آنکه خود در ساخت و تثبیت هویتشان دخیل باشند، تحت‌تأثیر اجتماع و گفتمان غالب هستند. «شکل‌گیری و یا تغییر هویت بستگی به عوامل و شرایط مختلف در سطح خرد و کلان و ارتباط متقابل این دو دارد. و یک فرد می‌تواند دارای چندین هویت مختلف بوده و وجود آن‌ها در کنار همدیگر به‌منزلهٔ نوعی تعارض و تناقض و یا نفی یکدیگر قلمداد نمی‌شود بلکه این هویت‌ها می‌توانند در تعامل با یکدیگر بوده و بسته به شرایط و موقعیت‌های مختلف اجتماعی یکی از آن‌ها شکل غالب پیدا کرده و فرد براساس آن خود را شناخته و در قبال آن احساس تعلق، تعهد و دلبستگی کند.» (هزارجریبی و لهراسبی، ۱۳۹۰: ٦) هویت اجتماعی برگرفته از ارتباط فرد با گفتمان‌های مختلف اجتماعی است. «در این دیدگاه، هویت امری اجتماعی است که فرد آن را در تعامل با افراد و گروه‌های اجتماعی کسب می‌کند.» (عبداللهی و حسین‌بر، ۱۳۸۱: ۱۰۷) جنکینز معتقد است: هویت فرد حاصل رابطه و دیالکتیک درون و بیرون اوست. به این معنا که فرد در رابطه با اجتماع به هویت‌های متفاوت دست می‌یابد و در این روند هویت‌های فردی و جمعی فرد شکل می‌گیرد. براین اساس نگاه دیگری به خود به همان اندازه اهمیت دارد که نگاه خود به خویشتن. پس هویت امری دوجانبه است. (ن.ک: جنکینز، ۱۳۸۱)

هویت اجتماعی فرد در جامعه، از نگاه هنری تاجفل برگرفته از «خود» است که با قرارگرفتن در گروه‌های اجتماعی، با احساسات و ارزش‌های شکل‌گرفته در آن با سایر اعضای گروه تعامل می‌کند و جزئی از آن هویت‌های جدید می‌شود. «خود» در هر برهه از زندگی اجتماعی بنابر نیاز خویش وضعیت موجود را تغییر می‌دهد و درصدد یافتن محیطی متناسب با خود برمی‌آید. با این نگاه، هویت جمعی می‌کوشد به‌دنبال اشتراکات جمعی

بگردد و تنها به دنیای درون شخص محدود نگردد؛ بلکه باید «من» تا جای ممکن گسترش یابد و آگاهی و رفتار آگاهانه را به‌طور ارادی در جهت بسط خود به کار گیرد. (ن.ک: ساروخانی، ۱۳۷۵: ۸۰٤) رده‌ها و گروه‌های اجتماعی سبب تعیین هویت و شناسایی در جامعه می‌شوند و این شناسایی‌ها تا حد زیادی خصلت مقایسه‌ای و رابطه‌ای دارد؛ یعنی افراد را مشابه یا متفاوت، بهتر یا بدتر از اعضای گروه‌های دیگر می‌سازد. بر این مبنا هویت اجتماعی، شامل ابعادی از خودپندارهٔ شخص است که از عضویت و تعلق به یک رده یا گروه اجتماعی نشأت می‌گیرد. به بیانی دیگر، هویت اجتماعی، تعریف شخص از خود است براساس عضویت‌های گروهی که با ملاحظات ارزشی و احساسی مقارن است. (Tajfel, H. and Turner,J.c,1979:8; 1986:42)انسان برای تداوم حیات خود به دیگران نیاز دارد و تقریباً همهٔ نیازهای فیزیکی و عاطفی ما ناشی از کنش متقابل با دیگران است. اجتماعی شدن، فرایندی است که در آن نمایندگان گوناگون جامعه به راه‌های مختلف ازجمله در قالب کار و تلاش و در یک محیط فرهنگی-اقتصادی شیوه‌های زندگی در جامعه را به مردم می‌آموزند. (ن.ک فاضلی، ۱٤۰۰: ۵۸-۵۹) این تعامل و ارتباط‌ها در جامعه و دیگری‌هایی که جدا از ما هستند، نگاه و درک ما را از هویت خود در هر گفتمان تحت‌تأثیر قرار می‌دهند. «ما خود را از نگاه دیگران و به‌عنوان ابژه در محیط می‌بینیم. در این راستا ما ازطریق کنش متقابل با «دیگران مهم» و آنچه هربرت مید «دیگری تعمیم‌یافته» می‌نامد به هویت‌سازی و کسب هویت فردی می‌پردازیم. این کنش‌ها و هویت‌های اکتسابی ناشی از زندگی درون سازمان‌ها، گروه‌ها و اجتماعات رسمی و غیررسمی اجتماعی است.» (میرزایی، ۱۳۸٤: ٦۵)

بنابر آنچه بیان شد، در یک متن روایی می‌توانیم با مشخص کردن پی‌رفت‌های روایت، درصدد بازتعریف معنای هویت در سایهٔ مطالعات اجتماعی برمی‌آییم. مقولهٔ کار و تنیدگی

آن با فرهنگ از بنیادین‌ترین مسائل روایت حاضر است که بحران هویت شخصیت‌ها اعم از قهرمان و ضد قهرمان داستان را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد. براساس گفتهٔ گیدنز لیلا/ قهرمان داستان، درگیر فرایند طرد و جذب محیط اجتماع خود است. «ساختارهای جوامع مدرن علاوه‌بر امکانات رهایی‌بخش، در عین حال موجد مکانیسم‌هایی برای حذف و طرد هویت فردی هستند و منحصراً در جهت تحقق ذاتی افراد پی‌ریزی نشده‌اند. در حقیقت تقسیم طبقاتی جوامع و دیگر مایه‌های اساسی نابرابری، مانند جنسیت یا قومیت را می‌توان تا حدی برحسب تفاوت‌های موجود در دستیابی به امکانات مختلف تحقق خویشتن و قدرت‌یابی تعریف کرد.» (گیدنز، ۱۳۸۵: ۱۸-۲۱).

۳. پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های اندکی دربارهٔ روایت *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* انجام شده که با موضوعیت پژوهش حاضر متفاوت است. برای نمونه در مقالهٔ *«نقد فمنیستی نمایشنامه‌های بهرام بیضایی»* از رضا صادقی شهپر و فاطمه طالبی در مجلهٔ *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، شمارهٔ ۳، بهار ۱۳۹٤، با محوریت نقد فمنیستی به این متن ادبی پرداخته شده است. در مقالهٔ *«سفر قهرمان مؤنث در سه فیلمنامه از بهرام بیضایی: مطالعهٔ تطبیقی سه فیلمنامهٔ سگ‌کشی، اشغال و حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس در چارچوب نظریهٔ مورین مرداک»* از بهروز محمودی بختیاری، فرشید کردمافی و نرگس فرشی جلالی در *مجلهٔ زن در فرهنگ و هنر*، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۲، تابستان۹۳، به بیان و تبیین مراحل ده‌گانه سفر قهرمان از منظر مورین مرداک پرداخته شده است.

پژوهش‌های چندی نیز با پرداختن به موضوع هویت در آثار بهرام بیضایی صورت گرفته است؛ ازجمله: *«تحلیل محتوای آثار سینمایی بهرام بیضایی و داریوش مهرجویی پیرامون بررسی نقش و هویت زن در خانواده»* از علی تاکی، ۱۳۸۸، دانشگاه آزاد اسلامی. این پژوهش مبتنی بر نقش «زن» در سینمای دو فیلم‌ساز، براساس رویکردهای متفاوت جامعه‌شناختی نوشته شده است و حوزهٔ مطالعاتی، جامعه‌شناسی و سینماست؛ *«هویت و مفهوم آن در آثار نمایشی بهرام بیضایی»* از عباس شاه‌محمدزاده چشمه‌وزان، ۱۳۹۵، دانشگاه آزاد اسلامی تهران–مرکز که هویت ملی، اجتماعی و فرهنگی در منتخبی از آثار نمایشی بیضایی در این پژوهش بررسی شده است. مطالعهٔ تطبیقی میان هنر و جامعه‌شناسی مبنای این پایان‌نامه است؛ *«تحلیل جامعه‌شناسانهٔ هویت ملی و مؤلفه‌های آن در فیلم‌های بهرام بیضایی»* از نادیا معقولی، علی شیخ مهدی، حسینعلی قبادی، ۱۳۹۲ که در آن هویت ملی در سه فیلم «غریبه و مه»، «چریکهٔ تارا» و «رگبار» براساس تطبیق سینما و جامعه‌شناسی بررسی گردیده است. مؤلفه‌های هویتی ازجهت ساختار جامعه‌شناختی مسئلهٔ اصلی پژوهش است؛ *«تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی»* ازغلامرضا آذری و علی تاکی، ۱۳۹۰ که در این مقاله، با توجه به نظریات جامعه‌شناسی چون «گیدنز» و «جنکینز»، روابط موجود میان متغیرهای هویت زن در آثار دو فیلم‌ساز ایرانی مقایسه می‌شود. هویت زنانه، یکی از زیرمجموعه‌های هویت است و ذیل هویت اجتماع می‌تواند به‌صورت نظام‌مند عمل کند.

از میان پژوهش‌های انجام‌شده درباره آثار بهرام بیضایی، تا به امروز در مجله پژوهش‌های میان‌رشته‌ای می‌توان به سه نمونه اشاره کرد. جدای از رویکرد منحصر به فرد هر کدام به آثار بهرام بیضایی، تنها از نظر نگاه کلی بر فیلم‌ها، فیلم‌نامه‌ها و نمایشنامه‌های این نویسنده، آنان را به اختصار نام می‌بریم. « بررسی روانشناسی خودکامگی در

فیلم‌نامه‌های «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و قصه‌های «میر کفن‌پوش» از بهاره احمدی کمالوند و سیاوش مرادی، ۱٤۰۱ به تحلیل این آثار از بهرام بیضایی با رویکرد روانشناسی خودکامگی پرداخته است. مقاله‌ای با عنوان «بررسی تطبیقی نمادها و نشانه‌های بصری در نمایشنامه «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی با فیلمنامه «ماهی و گربه« شهرام مکری» از تهمینه چوبساز و محمد عارف، ۱٤۰۲ به بررسی و تحلیل عناصر نمادین پنهان و دیالوگ‌های مصور بوم‌شناختی از منظر انسان‌شناسی نمادگراست. و در آخر مقاله «مطالعه تطبیقی اساطیر ترکیبی پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرارژنت» از الهه فیضی‌مقدم، محمد عارف و محمدرضا شریف‌زاده، ۱٤۰۱ به خوانش بیش‌متنی اساطیر ترکیبی در این متون پرداخته است.

٤. روش‌های بازنمایی معنای هویت در فیلمنامهٔ *لیلا دختر ادریس*

براساس اصلی‌ترین مؤلفه‌های روایت، که در بیشتر نظریه‌های روایت‌شناسی به آن اشاره شده است، رویدادهای اصلی روایت و نحوهٔ چینش آن‌ها، عناصر روایی مانند شخصیت، کنش، زمان و مکان، و نمادها، تقابل های دوگانهٔ متن و ارجاع برون متنی به بافت فرهنگی، معانی ضمنی روایت القا می‌کنند. براین‌اساس بازنمایی معنای هویت را در فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس* در سه ویژگی کلی بررسی می‌کنیم: رویدادهای اصلی روایت؛ عناصر روایی (شخصیت‌پردازی- کنش- زمان و مکان- نماد)؛ تقابل‌های دوگانهٔ متن. نظریه‌های روایت‌شناسی کم یا بیش به این عناصر توجه کرده‌اند و ازآنجاکه تحقیق پیش‌رو بیشتر از آنکه سرشت روایت‌پژوهی داشته باشد، در پی یافتن شیوه‌های روایی در بازنمایی هویت است، ذکر این نظریه‌ها غیرضرور است.

٤-١ بازنمایی هویت در رویدادهای اصلی روایت

در هر روایت یک سری رویدادها خلق می‌شوند که توالی منطقی دارند و با حذف هریک از آن‌ها روایت ناقص است. در اصطلاحات دانش روایت‌شناسی و درواقع روش پژوهشی روایت‌شناختی، این روایت‌ها، پی‌رفت نامیده می‌شوند و برای هر پی‌رفت می‌توان یک عنوان تعیین کرد که آن عنوان نشان‌دهندهٔ معنای غالب آن پی‌رفت است و در نهایت، عنوان‌های مجموع پی‌رفت‌ها تفسیر داستان را به دست می‌دهد. در فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس*، می‌توان هر پی‌رفت را با توجه به ارتباط آن با مسئلهٔ هویت بازخوانی و نامگذاری کرد و در نهایت با روایتی از تأثیر هویت اجتماعی بر هویت فردی مواجه شد. توالی منطقی پی‌رفت‌ها و معنای آن‌ها، پرسش‌هایی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و سرنخ‌هایی از معنا را در اختیار مخاطب می‌گذارد تا او به درک درون‌مایه روایت رسد. به‌عبارتی، در هر روایت مسئله یا پرسش در ابتدا تعریف می‌شود و برای حل آن مسئله، باید از موانعی گذشت و گره‌هایی را گشود تا مسئله حل شود و به پرسش نخستین پاسخ داده شود.

در فیلمنامهٔ مذکور، لیلا، شخصیت اصلی داستان، با سرزنش مکرر خانواده خود مواجه است که کار او را بی‌فایده می‌دانند و انتظار دارند درآمد بهتری داشته باشد. این‌جاست که تغییر شغل و رسیدن به درآمد بهتر برای او به یک مسئله تبدیل می‌شود. ازسوی‌دیگر او شناسنامه ندارد و برای رسیدن به شغل بهتر باید ازسوی اجتماع پذیرفته شود. بنابراین تصمیم می‌گیرد برای رسیدن به استقلال فردی تلاش کند. اما تلاش او با گره‌هایی مواجه می‌شود و برای خواننده مرتب این پرسش تکرار می‌شود که آیا او در قدم بعد موفق می‌شود یا نه. سرانجام وقتی لیلا می‌پذیرد که نمی‌تواند جایگاه اجتماعی داشته باشد، به

سرنوشت غیردلخواه تن می‌دهد و به‌این‌ترتیب خواننده در پس ذهن خود درک می‌کند که رسیدن به هویت فردی و جایگاه اجتماعی، در اختیار خود فرد نیست و این هویت اجتماعی است که هویت فردی را تعریف می‌کند.

براین‌اساس رویدادهای اصلی روایت برحسب مراحلی که از ایجاد مسئله آغاز می‌شود تا موانع و کشمکش‌هایی که پیش می‌آید و تلاش‌های شخصیت برای رفع آن و نیز عواملی که تعیین کنندهٔ نهایی در حل مسئله هستند به شکل زیر قابل تفسیر است:

۱-لیلا که با سرزنش خانواده مواجه است، برای یافتن یک موقعیت شغلی مناسب، تصمیم می‌گیرد به محله‌ای بزرگ کوچ کند ← **سفر برای کسب استقلال فردی به‌دلیل مواجهه با چالش‌های هویتی در اجتماع خانواده.**

۲-لیلا که فرزند واقعی خانواده نیست، برای به‌دست آوردن شناسنامهٔ گم‌شدهٔ خود به ادارهٔ ثبت احوال می‌رود. ← **طلب هویت از نهادهای رسمی اجتماع.**

۳-لیلا در محلهٔ جدید، اتاقی اجاره می‌کند که پیش از آن، به زنی بدنام (اعظم صدتومنی) تعلق داشته است. ← **مواجهه ناخواسته با هویت مطرود و ضد ارزش.**

٤-لیلا در محلهٔ جدید زندگی، تلاش خود را برای دستیابی به شغل و شناسنامه ادامه می‌دهد. ← **تلاش مداوم برای کسب استقلال و هویت.**

۵-لیلا برای جمع‌آوری استشهاد محلی به محل قبلی زندگی خود می‌رود و با واکنش‌هایی متفاوت و سرزنش‌کننده مواجه می‌شود. ← **بروز دوبارهٔ چالش‌های هویتی در اجتماع خانواده.**

٦-لیلا با استشهاد جمع‌آوری شده به ادارهٔ ثبت احوال، قسمت صدور شناسنامه می‌رود.

←**نزدیک شدن به هویت جدید و رسمی.**

۷-لیلا به تلاش خود برای یافتن کار و درآمد بهتر ادامه می‌دهد و بلیت‌فروشی تماشاخانه را تجربه می‌کند. ← **ظهور موانع برای کسب استقلال اقتصادی**.

۸-ارسلان، نامزد لیلا با پدر و مادر خود به خواستگاری او در محل جدید زندگی‌اش می‌آید اما با مردانی روبه‌رو می‌شود که قبلاً با اعظم درارتباط بوده‌اند و به تصور اینکه اعظم همان‌جا اقامت دارد، به در خانهٔ لیلا آمده‌اند. ← **بروز چالش‌های هویتی در تشکیل نهاد خانواده**.

۹-لیلا به تلاش ناموفق خود برای یافتن شغل مناسب ادامه می‌دهد و بیشتر با مشاغلی مانند کارگاه عکاسی تبلیغاتی، فروشگاه لوازم آرایش یا پرستاری و مستخدمی در خانهٔ مردانی مواجه می‌شود که به جنسیت و ظاهر او توجه دارند. ← **مواجهه با موانع بیشتر برای کسب استقلال و فردیت**.

۱۰-ارسلان و برادر زندانی برای بازگرداندن لیلا تلاش می‌کنند، اما نگاه سرزنش‌آمیز آن‌ها و سایر خانواده و اهل محل، لیلا را به گرفتن شناسنامه و یافتن موقعیت اجتماعی برتر ترغیب می‌کند. ← **تشدید چالش‌های هویتی در نهاد خانواده**.

۱۱-لیلا با سراج آشنا می‌شود که دانشجوی فلسفه است و به کار در کتابخانه امید می‌بندند؛ اما شکست می‌خورد، چون هم شناسنامه ندارد هم سراج توانایی حمایت ندارد و فاقد اعتبار و جایگاه اجتماعی است. ← **مواجهه با بی‌هویتی گروه‌های مورد اعتماد و مرجع**.

۱۲-لیلا به محل جدید زندگی خود برمی‌گردد و آنقدر با شخصیت اعظم یکی گرفته می‌شود که ارسلان را هم به بدبینی و در نهایت، به ارادهٔ تجاوز به لیلا سوق می‌دهد. ← **شکست دربرابر چالش‌ها و موانع هویتی**.

۱۳-زمان تحویل شناسنامه می‌رسد، اما لیلا آن را پاره می‌کند و خود را کسی غیر از لیلا (گویی اعظم) می‌داند. ← **تسلیم به هویت مطرود و ضد ارزش**.

کنار هم گذاری تفسیر رویدادها که به‌طور جداگانه ذکر شد، ما را با این تفسیر از هویت مواجه می‌کند: شخصیت اصلی داستان در خانواده که یک نهاد اجتماعی است با بحران هویت روبه‌رو شده است؛ او برای کسب هویت جدید سفری را آغاز می‌کند و نهادهای مختلف اجتماع، موانع متعددی در این مسیر ایجاد می‌کنند؛ در نهایت شخصیتی که نماد بسیاری از افراد جامعه است شکست خود را دربرابر چالش‌ها و موانع می‌پذیرد و به هویتی نامطلوب که شکل دیگری از بی‌هویتی است، تن می‌دهد.

٤-۲ بازنمایی معنای هویت در عناصر روایی

در هر روایت، عناصری مانند شخصیت، کنش، زمان و مکان و کنایه و نماد، به معنایی ضمنی رهنمون هستند و این معنا از نشانه‌هایی دریافت می‌شوند که نویسنده در روایت خود جای می‌دهد تا خواننده را به تلاش ذهنی برای فهم آن وادار نماید. با این تعریف، می‌توان روش روایی بیضایی را در نحوهٔ بازنمایی معنای هویت بازنمایی کرد.

٤- ۲- ۱. سفر برای کسب استقلال فردی به‌دلیل مواجهه با چالش‌های هویتی در اجتماع خانواده

در نخستین صحنه‌های فیلمنامه، لیلا تصمیم می‌گیرد برای یافتن شغل مناسب و درآمد بهتر به محله‌ای بزرگ‌تر برود. او این تصمیم را با پدربزرگ در میان می‌گذارد که روزهای پایانی عمر را می‌گذراند و قادر به تکلم نیست. شاید شخصیت پدربزرگ که مورد مهر لیلا است اما توان پاسخگویی ندارد، بر فقدان حامی دلالت کند. لیلا تصمیم خود را خسته شدن

از حرف‌های خانواده می‌داند: «خسته شدم از بس که حرف این و اونو شنیدم. این همه سرکوفت، اونم از خودی‌ها؛ برادر، دایی جان ـ خودت که می‌دونی! حرفاشون تو گوشمه ...». (بیضایی، ۱۳۹۸: ۵) طرد شدن از سرزمی خود توسط دیگری از مهم‌ترین عوامل در ترک اجباری محیط است. خانه و خانواده به‌منزلهٔ اولین نقطهٔ امن انسان، برای لیلا تبدیل به ناامن‌ترین مکان شده که او را ناخواسته و با تحقیر وادار به ترک مبدأ کرده است.

بعد از این گفتگو، بیضایی صحنه‌هایی مکرر و از پی‌هم‌آینده از خانهٔ دایی، خواهر، برادر و زندان و نیز گفتارهای هم‌شکل و هم‌سوی آنان خلق می‌کند که همه بر سرزنش موقعیت فعلی لیلا و ترغیب او به یافتن موقعیت برتر دلالت دارند. در عین حال، خود این شخصیت‌ها هم هویت پذیرفته و باثباتی ندارند. برای مثال، تصویری که از دایی می‌بینیم، فردی مست است که با ویژگی‌هایی مانند پوشیدن یک لباس قدیمی خلبانی، ایستادن جلوی تصویری از یک طیارهٔ ملخی که بر دیوار است، نگاه کردن در یک دوربین دریایی و پر کردن اطراف خود با تصاویری از هواپیماها، کشتی‌ها و آلات حرب (همان: ۵ و ۷–۸) نشان می‌دهد او فردی است که به افتخارات گذشته دل خوش کرده و در خیالات خود در پی هویتی افتخارآمیز و اسطوره‌مانند است. همین فرد کار لیلا را «فعلگی» می‌نامد و با او عتاب و خطاب می‌کند که: «دلتو خوش کردی دختر خواهر عزیز، خانم لیلا خانم! کاری که تو می‌کنی کار نیست دختر جان؛ فعلگیه! خودتو معطل کردی!». (همان: ٦) و با تأکید بر تقابل محله‌های کوچک/ محله‌های بزرگ، لیلا را ترغیب می‌کند که به محلی دیگر برود: «تو محله‌های کوچیک کارهای کوچیک هست. برای کارهای بزرگ باید بری محله‌های بزرگ». (همان: ۷–۸)

نمونهٔ دیگر، شخصیت خواهر و شوهرخواهر است. در چند صحنه، این شخصیت‌ها را در خانه می‌بینیم. در توضیح صحنهٔ اول آمده است: «خواهر بزرگ بچه به بغل، با سر

دستمال‌پیچیده؛ عکس شوهرش پشت سرش در قاب» (همان: ٦). مکان و ویژگی‌های آن در روایت دلالتمند است. در این صحنه خواهر با شوهرداری و تکیه زدن بر مرد تصویر شده است که در معنای ضمنی، بر عدم استقلال و خودباوری زن تأکید می‌کند. تصویرسازی زن و نمای پشت سر او که قاب عکسی از شوهر است، در کنار تحقیر لیلا بازتعریف می‌شود. کمی جلوتر و در دنبالهٔ این صحنه (به تناوب) تصویر شوهرخواهر را می‌بینیم و در زمینه، خواهر با بچه‌ای به بغل و دو بچهٔ ایستاده توصیف شده است. (همان: ٦–۷) شوهرخواهر می‌گوید: «کارهای زیادی هست؛ پرستاری، ماشین‌نویسی، معلمی...». (همان: ٦–۷) یعنی شوهرخواهر در شرایطی لیلا را به مشاغل موجه اجتماعی دعوت می‌کند که خود، همسری انتخاب کرده که مشغول بچه‌های قد و نیم‌قد است و حضور اجتماعی ندارد. شاید بتوان گفت گروه اجتماعی مرجع هم خود به دوگانهٔ شعار/ عمل دچار است. بازهم کمی جلوتر، صحنه دنباله دارد و شوهرخواهر سر میز شام یا ناهار است و خواهر و بچه‌ها در زمینه هستند. شوهرخواهر می‌گوید: «شغل‌های زیادی مثل مامایی، مانکنی، مدل عکاسی، کار در کافه‌ها، کار در منازل مردم. خیلی از خانواده‌های متشخص معلم یا پرستار سر خونه می‌خوان». (همان: ۷) درحالی‌که مرد در مرکز صحنه و همسر او در پس تصویر است، مشاغل متعددی پیشنهاد می‌کند که برخی از آن‌ها فاقد امنیت و ارزشی است که در خانهٔ خود او مورد توجه است.

مثال دیگر، شخصیت برادر زندانی است که در توضیح صحنه می‌خوانیم: «برادر زندانی بین دو پاسبان». (همان: ۷) مکان زندان و قرار گرفتن برادر میان دو پاسبان بر محاصره شدن و عدم استقلال فردیت وی تأکید می‌کند. چنین فردی در چنین جایگاه نازلی، لیلا را تحقیر و ملزم به ترک محیط خود می‌کند و می‌گوید: «خیلی‌ها که کمتر از توان بیشتر از تو

درمی‌آرن. تو داری جوونیتو اونجا حروم می‌کنی. یک کمی عرضه می‌خواد خواهر جان؛ اونا راه و چاه بلدن!» (همان: ٦)

یکی از نکات قابل توجه در شخصیت‌پردازی‌ها بی‌نام بودن آن‌ها است. دایی، خواهر، شوهرخواهر، برادر زندانی و برادر دیگر که گاه برادر خانواده‌دار خوانده می‌شود، همه فقط نمادی از یک اجتماع کوچک هستند که نقشی همسان در تعریف هویت لیلا ایفا می‌کنند و خود فاقد هویت شاخصی هستند.

نمادهای داستان هم دلالت‌های مشابهی دارند. در همین صحنه‌های نخستین با نماد قطار مواجهیم که بر سفر و یک تغییر موقعیت دلالت می‌کند. و در میان تصویرهای خانواده و کنش‌ها و گفتگوهای آن‌ها پراکنده شده است؛ نمونهٔ اول: «از پنجره، عبور قطاری دیده می‌شود سوت‌کشان و شتابان. لیلا پشت به پنجره و رو به پدربزرگ ایستاده؛ پدربزرگ بیمار و در بستر» (همان: ٥)؛ نمونهٔ دوم: «صدای سوت قطار. مادربزرگ سجده می‌کند و می‌گرید. [...] لیلا پشت به ما و روبه‌پنجره ایستاده است؛ از پنجره عبور قطاری لنگ. لیلا به‌آرامی برمی‌گردد و در چمدانش را می‌بندد» (همان: ٥-٩)؛ نمونهٔ سوم: «لیلا پشت به ما و روبه پنجره ایستاده است؛ از پنجره عبور قطاری لنگ. لیلا به‌آرامی برمی‌گردد و در چمدانش را می‌بندد» (همان: ١٤). عبور قطار و حرکت پرسرعت و صدای بلند آن بر عبور لیلا از سرزمین خود/ مبدأ به سرزمین مقصد/ دیگری دلالت دارد. تکرار تصویر قطار و شنیدن صدای سوت آن، تأکید راوی را بر گذر لیلا از اعتدال اولیهٔ زندگی و رسیدن به بحران جدید القا می‌کند. به‌تدریج، قطاری که در ابتدای روایت، سوت‌کشان در حرکت است، در صحنه‌های بعد، صفت لنگ می‌گیرد و در معنای ضمنی می‌تواند بر هویت لنگ و بی‌ثبات لیلا دلالت کند که در مسیری نامعلوم به حرکت افتاده است.

٤- ۲- ۲. طلب هویت از نهادهای رسمی اجتماع

لیلا شناسنامه ندارد و باید نهادهای رسمی اجتماع، نخستین مؤلفه‌های هویت رسمی او را تعریف کنند. به‌همین سبب به ادارهٔ ثبت احوال می‌رود و در این مکان با چند شخصیت آشنا می‌شویم: آقای ادباری، آقای فوقانی و آقای ضروری. نام‌های خانوادگی دلالتمند است و وجه دیگری از هویت اجتماعی را بعد از نهاد خانواده نشان می‌دهد. «ادبار» به‌معنای آینده و پس و پیش هرچیز، نوعی زمان‌مندی را نشان می‌دهد؛ «فوق» یادآور سلسله‌مراتب اداری است؛ و «ضرور» القا کنندهٔ باید و نبایدهای ساختار اداری است. در این اداره، یکی از کارمندان بازنشست شده و به این مناسب، گفتگوهایی شکل گرفته است که بعداز نام شخصیت‌ها، هویت اداری- اجتماعی را بازنمایی می‌کند؛ مانند «قاعده است دیگه، باید تبعیت کرد. بنده مدتی است که باید صندلی مو واگذار می‌کردم.» (همان: ۱۰) یا «یک باغچه مال اخوی هست؛ بنده سرگرم می‌شم به همون گل‌کاری و کارهای مورد علاقهٔ خودم.**کارمند بازنشسته:** خوش به‌حالتان که برنامه‌ای دارید؛ خوشا به حالتان!» (همان: ۱۰-۱۱) در این گفتارها، اجبار، تکرار یا عادت و وابستگی، بخشی از هویت اجتماعی است که در میانه‌های داستان یکی از تأثیرات آن را می‌بینیم؛ زیرا یکی از شخصیت‌ها، خلاف شخصیت هویت‌بخش خود در اداره، در پی کام‌جویی از لیلا است و در بازتعریف هویت او مؤثر است. لیلا برای رسیدن به شناسنامه باید استشهاد تنظیم کند؛ و تأکید او بر اینکه «من جلوی روتون ایستادم» (همان: ۱۳) بی‌فایده است. هر فرد به‌واسطهٔ دیگری شناخته می‌شود و هویت لیلا مرهون شهادت دیگران است.

٤- ۲- ۳. مواجههٔ ناخواسته با هویت مطرود و ضد ارزش

لیلا به‌دلیل تنگنای مالی، ناگزیر است در محلهٔ جدید اتاقی ارزان اجاره کند که شرایط نامطلوبی دارد و این مکان بر سرنوشت او تأثیرگذار است. چرخهٔ تأثیر و تأثر وضعیت موجود و موقعیت آتی، با مکان که یک عنصر روایی است پردازش شده است. لیلا به ساختمانی وارد می‌شود که طبق توصیف راوی، تنگ و گرفته است و پراکندگی اسباب و وسایل آن بر آشفتگی و نابسامانی شخصیت‌های مستقر در آن دلالت دارد. «در پلکان نسبتاً شلوغ پارمان‌های یک‌اتاقه، از زور تنگی فضا بعضی در خانه‌ها را باز و بعضی نیمه‌لا گذاشته‌اند و بخشی از زندگی‌شان را به راه‌پله‌ها کشانده‌اند» (همان: ۱۵). در اتاق جدید لیلا وسایلی از مستأجر قبلی، اعظم، به‌جا مانده است: «لیلا اتاق را برانداز می‌کند. آنچه از صاحب‌خانهٔ قبلی مانده این‌هاست: یک تخت چوبی، یک آینهٔ شکسته بر دیوار، عکس چند هنرپیشه و جای چند عکس بر دیوارها، یک کُپّهٔ آت‌وآشغال جاروشده، یک سطل که در آن چند عکس روزنامه‌ای هنرپیشگان لوله شده، و یک خاک‌انداز» (همان: ۱۷). آینهٔ شکسته و یک کپهٔ آت و آشغال، علاوه‌بر اینکه نشانه‌های مکمل در معرفی شخصیت اعظم و هویت اوست، می‌تواند نمادی باشد از هویت جدیدی که لیلا به‌سمت آن می‌رود. عکس هنرپیشه‌ها به‌تدریج مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که اعظم برای تغییر ظاهر خود و نزدیک شدن به موقعیت بازیگران تلاش می‌کرده است؛ چیزی که لیلا را پس از مواجهه با سایهٔ اعظم بر زندگی‌اش دچار هراس می‌کند: «لیلا نفس‌زنان در را می‌بندد، و کمی ترسیده پشت به آن می‌ایستد. برمی‌گردد و به اتاق نگاه می‌کند. می‌رود از زیر تشک تخت خود عکس هنرپیشه‌های اعظم را بیرون می‌آورد و پاره می‌کند» (همان: ۳۴–۳۵).

٤– ۲– ٤. تلاش مداوم برای کسب استقلال و هویت

لیلا برای یافتن شغل مناسب و درخور، به شرکت‌های متعددی مراجعه می‌کند و بدون آنکه جزئیات ماوقع را بدانیم، فقط حضور مکرر او به تصویر کشیده می‌شود: «شرکت خصوصی. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو». (همان: ۲۰-۲۱) خلاصهٔ آنچه در این شرکت‌ها گذشته است در تک‌گویی لیلا گزارش می‌شود: «تندنویسی، خلاصه‌نویسی، دفترداری دوبل، حسابداری با ماشین برقی [...] لیلا: طبقه‌بندی اسناد، بایگانی سه‌درجه‌ای ـ کجا باید یاد می‌گرفتم؟ (همان: ۲۳-۲٤). این تک‌گویی‌ها نشان می‌دهد جامعهٔ کوچک (محله و خانواده) لیلا را راهی مسیری کرده است که شناختی از آن نداشته است. جهل اجتماعی با انتظارات خلاف‌واقع و خودخواهانه، هویت فردی آحاد خود را به ابهام و سرگردانی سوق می‌دهد.

٤- ۲- ۵. تکرار چالش‌های هویتی

لیلا ناگزیر است برای جمع‌آوری استشهاد به محلهٔ قدیم بازگردد؛ و این، یعنی وابستگی هویت فردی به هویت اجتماعی. در این بازگشت، شخصیت‌ها، کنش‌ها و نمادها همه بر چالش‌های هویتی دلالت می‌کنند. برای مثال، آینه، قطار و شمشیر عناصری هستند که می‌توانند معنای نمادین داشته باشند. توضیح صحنه این است: «در یک مجموعه آینه، تصویر لیلا می‌گذرد» (همان:۳۰) شاید مجموعه‌ای از آینه‌ها که تصویر لیلا را بازتاب می‌دهند، دال بر مجموعه افراد است که فرد خود را در آنان می‌بیند. در صحنه‌ای دیگر، لیلا کنار پنجرهٔ اتاقی ایستاده است که همه در آن حضور دارند و شاهد عبور قطاری هیاهوگر است که درواقع تکرار صحنهٔ ابتدایی روایت است: «عبور قطاری هیاهوگر؛ تصویر پس می‌کشد؛ لیلا کنار پنجره ایستاده است. خواهر، شوهرخواهر، جیران، دایی جان، و مادربزرگ همه در اتاق‌اند». (همان: ۳۵) تصویر مکرر قطار می‌تواند تداعی تمایل درونی لیلا برای

گریز از هویتی باشد که همین جمع برای او تعریف کرده‌اند و البته هیاهوی آن، نشانه‌ای بر آشوب درونی لیلاست. نماد دیگر، شمشیر است. پدربزرگ، شمشیر خود را برای لیلا گذاشته و قبل‌از مرگ بارها سفارش کرده است که آن را با خود ببرد. «ولی همهٔ سفارشش این بود؛ گفت ببرش لیلا. حفظش کن! لیلا نگاه می‌کند و متعجب است.» (همان: ۳۶) لیلا با استعارهٔ دفاع از خود به میان مردم محله می‌رود و روایت بر لزوم دفاع از خود تأکید می‌کند: «لیلا در محله می‌رود و شمشیر در لفاف پارچه‌ای بر دوشش. بعضی با حیرت به او نگاه می‌کنند.» (همان) همهٔ این نمادها، چالش‌های قبل و بعد لیلا را با وضعیت موجود و وضعیت ایده‌ئال نشان می‌دهد.

٤- ٢- ٦. بارقهٔ امید در دستیابی به هویت جدید

لیلا با استشهادنامهٔ امضاشده به ادارهٔ پست بازمی‌گردد و کلام آقای ادباری لحن فتح و پیروزی به خود می‌گیرد. «خب، همه‌چی این‌جاست. همه‌چیزهای درست. تو به‌زودی شناسنامه می‌گیری.» (همان: ۳۷) یا این جملات: «برگی به برگ‌های ما اضافه می‌شه! قسمت متولدین؛ قسمت زنده‌ها. تو به‌زودی از سر نو متولد می‌شی»! (همان) و سربلندی لیلا هم در کلام او جلوه می‌کند؛ وقتی آقای ادباری می‌گوید: انگشت بزن و لیلا پاسخ می‌دهد: «امضا می‌کنم» (همان). شاید تنها جایی از روایت که با لبخند رضایت‌بخش لیلا مواجهیم همین‌جاست: «لیلا به آن جهت می‌نگرد؛ دری است که روی آن نوشته "قسمت صدور". لیلا لبخند می‌زند.» (همان: ۳۹) لیلا باسواد است و حالا هویت رسمی هم دارد و با این مؤلفه‌ها به محل جدید قدم می‌گذارد تا با ثبات و برتری موقعیت اجتماعی، هویت خود را بازتعریف کند.

٤- ۲- ۷. ظهور موانع در کسب استقلال اقتصادی

اقدامات لیلا برای رسیدن به شغل و درآمد بهتر، آغاز می‌شود. نخستین تجربه‌ها منفی و سردکننده است. مکانی که کار در آن، نسبتاً جزیی روایت شده است، اتاقک بلیت‌فروشی و ورودی تماشاخانه است. اولین توصیف این است: «اتاقکی مثل زندان انفرادی؛ لیلا روی تنها صندلی آن می‌نشیند [....] از چهارچوب دریچه به قدر قاب عکسی از خیابان پیداست با آفتابی کمرنگ لیلا بی‌حوصله به ساعتش نگاه می‌کند.» (همان: ۳۹-٤۰) تنگنا، تیرگی، تنهایی و بی‌حوصلگی، صفات و قیود غالب است که وضعیت لیلا را روایت می‌کند. در ادامه، صدای رعد، کولاک تگرگ و هجوم مردم به در اتاقک بلیت فروشی، هراس و اضطراب را به‌تنهایی و تیرگی پیوند می‌زند: «لیلا روزنامه را می‌گیرد جلوی صورتش. صدای رعد. لیلا روزنامه را پس می‌برد؛ تصویر خیابان از پشت میله‌ها که ابری است و به‌سرعت تیره می‌شود و در چشم برهم‌زدنی کولاک تگرگ می‌گیرد و مردم از هر سو می‌دوند. در اندک‌زمانی صف کوچکی جلوی دریچه درست می‌شود. یکی‌یکی دست‌ها به درون دریچه می‌آید؛ پولی می‌دهد و بلیت می‌گیرد و می‌گذرد و بعدی پیش می‌آید. صدای رعد و تگرگ آمیخته با صدای موسیقی تماشاخانه. لیلا تندتند بلیت می‌فروشد» (همان: ٤۱). احساس ترس و تنهایی، با ورود دست زنی به درون دریچه اوج می‌گیرد و صفات از پی هم آیندهٔ پیر، چروکیده، جذامی و کبود، دهشتناکی آن را تصویر می‌کند و با تشبیه به مرگ پایان می‌پذیرد: «ناگهان دست زنی به درون دریچه می‌آید؛ پیر و چروکیده و جذامی و کبود مثل مرگ. لیلا وحشت‌زده از جا می‌پرد و عقب می‌کشد و به دیوار پشت می‌چسبد. دست تکان می‌خورد و پنجه‌هایش را باز می‌کند؛ لیلا ترسیده پولی را که از فروش در دستش مچاله شده بود می‌گذارد کف دست استخوانی او و خود رو برمی‌گرداند به طرف دیوار و لرزان چشمش را می‌بندد؛ ولی ناگهان گویی به فکر عاقبت ازدست‌دادن پول‌ها تند

برمی‌گردد و نگاه می‌کند؛ دست رفته است. لیلا خم می‌شود که از دریچه صاحب دست را بیابد. کسی نیست جز چند پرسه‌زن که عکس‌ها را نگاه می‌کنند. از لای میله‌های دریچه، باران خیابان و آمدورفت مردم چتربه‌دست و گذشتن اتومبیل‌ها دیده می‌شود. لیلا دریچه را می‌بندد» (همان: ٤١). صاحب دستی که به‌سوی لیلا دراز می‌شود، دیده نمی‌شود و مبهوتی و سرگردانی به همهٔ حالات پیشین لیلا اضافه می‌شود و سرانجام «لیلا دریچه را می‌بندد» (همان: ٤١). این تجربه گویای تمام تلاش لیلا در سراسر روایت است و اگر بدنهٔ روایت را تلاش مذبوحانهٔ لیلا برای یافتن موقعیت شغلی و جایگاه اجتماعی در نظر بگیریم، این رویداد و صفات پراکنده‌ای که در توصیفات آن به‌کار رفته، براعت استهلال نمادینی است که کل ماوقع را پیش‌بینی می‌کند.

٤- ۲- ۸ چالش‌های هویتی در تشکیل نهاد خانواده

ارسلان، نامزد لیلا برای حفظ لیلا و بازگرداندن او به اجتماع خود، اقدام به ازدواج می‌کند و پدر و مادر خود را برای خواستگاری به خانهٔ جدید لیلا می‌آورد. فقر و تنهایی، وضعیت نابسامانی است که واکنش منفی مادر ارسلان را برمی‌انگیزد و وقتی لیلا می‌گوید: «چیزی توی خونه ندارد. هرچه دارم به اندازهٔ خودم یک نفره» (همان: ۱۳) مادر ارسلان، کنایه‌آمیز پاسخ می‌دهد: «ما موندنی نیستیم! زود زحمتو کم می‌کنیم.» (همان) تا این‌جا زمینه‌های طرد ازسوی‌دیگری فراهم شده و اتفاقی که آن را قطعی می‌کند، بازهم ازسوی اجتماع است: یک مرد غریبه با شیشهٔ مشروبی در دست به در خانهٔ اعظم بدکاره می‌آید که اکنون لیلا در آن جای‌گیر شده است. خانهٔ اعظم مکانی است که با تمام هویت خود بر سر لیلا سایه انداخته است. «مردی با یک پاکت که از سر آن بطری مشروبی را می‌توان تشخیص داد، ایستاده و در می‌زند. در باز می‌شود و ارسلان لای در است. [...] من ـ یک

بدهی قبلی هم دارم که یادم نرفته.» (همان: ۵۰) شیشهٔ مشروب در دست مرد غریبه، دال بر معنای ضمنی از کنش اوست. برملا شدن هویت اعظم با به تصویر کشیدن عناصر روایی دلالت‌مند، به مخاطب یاری می‌دهد تا در کشف معنا و احاطه بر موقعیت لیلا روایت را واکاوی کند. بدکاره بودن اعظم با عناصری که در این رویداد مطرح می‌شود، برای خواننده تأیید می‌شود. هویت مکانی اعظم- لیلا، منطقه‌ای ممنوعه برای زنان تحت حمایت است. وقتی لیلا از دختر همسایه می‌پرسد: «اینایی که میان اینجا کی‌آن؟ اعظم اینجا چکار می‌کرد؟» (همان: ۵۳) همسایه متذکر می‌شود همسرش اجازه ورود به این اتاق را به او نداده است: «من فقط یه مرتبه دیدمش؛ کنار اون آینه داشت خودشو درست می‌کرد. از سر همون آقامون دیگه نذاشت تو این اتاق بیام (همان). عنصر مکان به منزلهٔ یکی از عناصر روایی دلالت‌مند در القای معنا در این رویداد هم روشن‌گر است. اتاق لیلا که در گذشته از آن اعظم بوده و به نام او مانده است، علت کنش‌های دیگران به حال و فردیت لیلاست.

٤- ۲- ۹. رویارویی با موانع بیشتر برای کسب استقلال و فردیت

لیلا در ادامهٔ تلاش برای زندگی خود به سراغ شغل‌های مختلف می‌رود و بسیاری از آن‌ها با شخصیت و فردیت او سنخیتی ندارد. یکی از آن‌ها «شرکت صنایع وطن» است. علاوه‌بر اینکه نام شرکت و قید «وطن» در آن، خود دلالتمند است و بار کنایی دارد، توصیف صحنه هم هویت مکانی را بازتاب می‌دهد که یادآور مکان بزرگ‌تر، یعنی وطن است: «لیلا جلوی دری بزرگ ایستاده که بالای آن بر کتیبهٔ کاشی نوشته: «شرکت صنایع وطن» و زیر آن شمارهٔ ٤٧ ـ تصویر وسیع؛ این دری است تنها در بیابانی از قراضه‌ها ایستاده. دوربین بالا می‌رود؛ دوروبر این در هیچ نیست جز اسقاط و آهن‌پاره‌هایی که از یک

شرکت پیشین بر جای مانده. لیلا از دور به این ویرانه می‌نگرد؛ کاغذ روزنامه‌اش در دست. از جایی نامعلوم نالهٔ سگی» (همان: ٥٤).

توصیف مکان از زبان راوی و زوایای ویژه‌ای که نشان می‌دهد، صنایع وطن که روزگاری تقاضای کارمند می‌کرده و حقوق بالا به آن‌ها می‌داده، حالا به خرابه‌ای تبدیل شده است. صنایع خوابیده و ویران‌شده، دال بر از میان رفتن شغل‌ها و بسیاری از موقعیت‌های اجتماعی‌ای است که روزگاری بسیاری از افراد را پوشش می‌داده است. بحران هویت شغلی که شاخهٔ کوچکی از هویت اجتماعی است در این رویداد بیان می‌شود.

شغل بعدی، کارگاه عکاسی است. لیلا با تصور استخدام منشی به آن قدم می‌گذارد؛ اما نیاز اجتماع، منشی نیست، یک مدل است. «**صاحب کارگاه**: گفتید منشی؟ نه نه ما به مدل احتیاج داریم. منظورمو که می‌فهمید؛ مدل! بچرخید، بچرخید؛ باید فکری برای این دامن کرد. اولش مشکله البته، ولی در روزهای بعد می‌شین درست همون که ما می‌خواهیم. در صورت همکاری حتی می‌تونید شب‌ها اینجا بمونید؛ اضافه‌کار! شاید هم اصلاً وارد عالم سینما شدید. گوهر به لیلا نگاه می‌کند» (همان: ٥٥). واژه‌ها در بیان معانی ضمنی دلالت‌گرند. مکان/ کارگاه عکاسی، تبلیغ، دوربین، نور و مدل از همین واژه‌ها هستند که هرکدام به زاویه‌ای از عرضه کردن خود اشاره دارد. موفقیت و پذیرش در این نوع گفتمان اجتماعی در گروی ظاهر و به تصویر کشیدن آن برای دیگری است؛ بی‌آنکه به هویت و فردیت افراد توجه شود. وعدهٔ ورود به سینما که از عناصر ایده‌ئال هنر است به‌منزلهٔ دست‌آویزی برای تسلط بر افراد است.

مکان بعدی، فروشگاه لوازم آرایش است. لیلا با تقاضای شغل فروشندگی وارد می‌شود؛ اما لازمهٔ فروشندهٔ لوازم آرایش بودن، تبدیل شدن فروشنده به تصویری است که فروشگاه، آگهی کرده است. «جلوی تصاویری از زنان و مردانی که وسایل آرایش به‌وسیلهٔ آنان آگهی

شده، فروشنده با لیلا و گوهر حرف می‌زند. **فروشنده**: خانه به خانه و شرکت به شرکت؛ کمی‌زبان‌بازی لازمه. باید جنسو آب کرد! اینجا تصاویری از هفتادودو نوع لبخند هست. کمی دلبری کنید؛ آرایش ـ می‌پرسند اگر این لوازم خوبه چرا خودشون استفاده نمی‌کنند؟ در یک کلام باید بشین همون که آگهی می‌کنید!» (همان: ۵۵). بازهم مکان عنصر روایی دلالتگر است که امکان واکاوی معنای هویت را به مخاطب می‌دهد. الزام زبان‌بازی و دلبری کردن، جهت‌دهندهٔ هویت فردی ازسوی یک مکان اجتماعی است.

موانع مشابه دیگر را در کنش افراد می‌بینیم. لیلا که برای یک کار موقت و کمک کردن در مهمانی به منزل آقای ادباری رفته است با واکنش آقای ادباری نسبت به همسرش و نسبت به لیلا مواجه می‌شود. او دربارهٔ تنهایی خودش و همسرش می‌گوید: «همیشه همینطور خوابش می‌بره [روی او را می‌پوشاند] خیلی تنهاست. **لیلا**: شما که هستید. **آقای ادباری**: [می‌نشیند] من هم تنها هستم. [مکث] سرده ـ نه؟» (همان: ٦٣). زمان شب، زمانی برای ارائه و بیان عاطفه و احساسات نسبت به دیگری است که ادباری این زمان را برای انکار محبت و علاقه‌اش به همسر و بر عکس نسبت به لیلا برگزیده است. سردی هوا در معنای ضمنی دلالت بر همین یخ‌زدگی و فاصلهٔ میان ادباری و همسرش دارد و دلالت دیگر آن سردی حاکم بر فضای گفتمانی است که لیلا مغلوب آن شده است. در ادامه، لیلا با تصویر خودش روی میز جلوی آینه روبه‌رو می‌شود: «لیلا در حال بستن روسری، روی میز جلوی آیینه چند کاغذ می‌بیند؛ آرام یکی از آن‌ها را کنار می‌زند، و زیر آن عکس فوری خودش را می‌بیند» (همان: ٦٣). دلالت ضمنی دریافت‌شده از عکس لیلا، توجه معنادار ادباری به اوست که پایهٔ آن از پی‌رفت‌های پیشین ریخته شده است. ادباری مانند بسیاری از

دیگری‌های ناامن جامعهٔ لیلا بوی تجاوز به حریم او را می‌دهد که هر لحظه امکان ایجاد بحران فردی برای لیلا را به همراه دارد.

اما در کنار مکان‌هایی مانند شرکت، کارگاه عکاسی و فروشگاه لوازم آرایشی، لیلا مکان اجتماعی دیگری را هم تجربه می‌کند که انتظار می‌رود با مکان‌های قبل متفاوت باشد. کتابخانه یادآور ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی است؛ اگرچه در نخستین گفتگوی لیلا با مرد پشت میز، عدم کارکرد کتابخانه در اجتماع مشخص می‌شود. «**لیلا**: کی این‌همه کتابو می‌خونه؟ **مرد پشت میز**: متأسفانه هیچ‌کس!» (همان: ٦٥) امیدی که لیلا به کار در کتابخانه پیدا می‌کند در گفتگوی او با سراج، خود را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه با تأکید بر اینکه «چه خوب گرمه و چه آروم و بی‌صدا (همان: ٦٥). گرما و آرامش حداقل انتظاری است که لیلا از شرایط جدید دارد. «عدهٔ کمی پشت میزهای زیاد نشسته‌اند و کتاب می‌خوانند. سکوت مطلق. دختری که پشت میز است به کسی کتابی را امانت می‌دهد و امضا می‌گیرد. تصویر سراج و لیلا که بی‌صدا تماشا می‌کنند. **سراج**: [آهسته] کاری که گفتم همینه؛ تحویل می‌دی و تحویل می‌گیری. **لیلا**: ازش خوشم می‌آد. چه خوب گرمه. چه آروم و بی‌صدا. چقدر خوبه اگر درست بشه. سراج برمی‌گردد و به‌شوق به او نگاه می‌کند» (همان). معنای پنهان‌شده در کلام لیلا و اشتیاقش برای ورود به کتابخانه و پای‌گیر شدن از واکاوی واژه‌های گرم بودن محیط و آرام و بی‌صدا بودن آن دریافت می‌شود. نیاز لیلا به محیطی که حداقل وجود دیگری در آن احساس شود و نخواهد مورد قضاوت آنان قرار گیرد. سیطرهٔ سکوت در مکان روایی، به علاقهٔ لیلا و ایجاد فاصلهٔ امنیت‌بخش او میان خود و دیگری اشاره می‌کند.

مکان بعد، کارگاه لباس‌دوزی است که ابعاد مختلفی از وضعیت اجتماعی و اقتصادی و به‌ویژه مسائل زنان نیازمند را در جامعه به تصویر می‌کشد. مکان، صحنه و گفتگوی

شخصیت در نخستین مواجهه، ابعاد هویت اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. «صدها چرخ خیاطی کار می‌کند؛ و خیاط‌ها کارخانه‌وار به دوختن لباس سربازی مشغولند. ردیف‌های لباس‌های دوخته‌شده بر جارختی‌ها یا بر تن آدمک‌ها به‌صف! لیلا و گوهر هم بین دوزندگان هستند؛ با کمی فاصله. [...] **زن**: من چی سرکار؟ **سرکارگر**: [نگاهی به اوراق دستش می‌کند؛ زیر لب] باز که دیدمت! **زن**: [زیر لب] خوشِت نیومده ازم؟ دردسرم؟ **سرکارگر**: از بالا گفتن! **زن** [رنگ‌باخته؛ سست می‌شود] راست راستی؟ **سرکارگر**: [در ورقهٔ دستش علامت می‌زند] بفرما دفتر حسابتو تسویه کن. سرکارگر رد می‌شود؛ زن درهم می‌رود و آرام می‌زند زیر گریه‌ای خفه. دیگران دلسوز نگاه می‌کنند.» (همان: ۸۲–۸۳) دوختن لباس سربازی در مکان جدیدی که لیلا در آن مشغول است، به‌طور ضمنی دال بر اجبار و تحکم محیط بیرونی است. سردی فضای حاکم بر افراد و ترس از دادن جایگاه اجتماعی/ شغلی با برخورد سرکارگر مبنی بر پذیرش و یا عدم پذیرش افراد به تصویر کشیده می‌شود. قدرت برتر که بر طبقهٔ زیردست حاکمیت می‌کند و بنابر تشخیص خود فردیت برای هویت افراد تصمیم می‌گیرند. نماد و استعاره در تصویرپردازی کارگاه لباس‌دوزی زیاد است؛ به‌ویژه اینکه عنصر حرکت چه در کنش شخصیت‌ها چه در تصویر اشیا مانند چرخ خیاطی‌ها، باعث می‌شود همهٔ نگرانی‌ها و سرخوردگی‌های لیلا در یافتن شغل مناسب اوج بگیرد و به لحظهٔ بحرانی رسد. بیضایی این نقطهٔ اوج را با تند چرخیدن چرخ‌ها و احوالات گوهر که دستش را به‌سوی سینه‌اش می‌برد و احساس تنگی نفس می‌کند، به‌خوبی نشان می‌دهد: «لیلا همچنان که کار می‌کند سر برمی‌دارد و به روبه‌رو نگاه می‌کند: –تصویر زنی که پشت چرخ خیاطی که کاملاً خم شده– تصویر یک پیرزن که زنبیلی را پی خود می‌کشد و تکه‌های دوخته را جمع می‌کند. تصویر پیرزنی دیگر با عینک

که با سوزن کار می‌کند. –گوهر ناگهان چرخ خیاطی‌اش را نگه می‌دارد. تصویر چرخ‌ها که تند می‌چرخد. گویی تنگی نفس گرفته باشد دست می‌برد به‌سوی سینهٔ خود و رعشه می‌گیرد» (همان: ۸۳–۸٤). توصیف صحنه از زبان راوی دلالتی است استعاری از گذر عمر لیلا، گوهر و تمامی زنانی که زندگی خود را در نهایت مغلوب‌شدگی و تحت فرمان دیگری بدون دریافت جایگاهی ارزشمند و ثبات هویت خویش گذراندند. جان‌بخشی به چرخ‌ها دلالتی است از موقعیت لیلا و گوهر و سایر زنان که همگی به‌سان سایه‌ای از همدیگر هستند. تداعی صدای چرخ‌ها و همهمهٔ کارگران برای مخاطب به‌منزلهٔ آشوب درون لیلا و گوهر و سایر زنان است، ترس از دست دادن و پذیرفته نشدن. تشبیه کارگاه به قبر هم این وضعیت را تشدید می‌کند: «**گوهر**: [گریان] من نمی‌تونم؛ مزدش کمه، کارش زیاده! من که نمی‌تونم تمام روز توی این قبر باشم. آفتابو اصلاً نمی‌بینم» (همان: ۸٤). قبر نمادی از تنگنا و گرفتگی و مجازی از مرگ و نابودی است که در این صحنه برابر با کارگاه لباس‌دوزی قرار گرفته است. دلالتی ضمنی بر موقعیت حاکم بر افراد ضعیف جامعه که به منظور یافتن و ادامهٔ شغل خود راهی جز تن در دادن به این وضعیت تیره (نبود نور) و مبهم ندارند.

نقش اجتماعی دیگری که لیلا آن را تجربه می‌کند و باز به بن‌بست می‌رسد، پرستاری کودک در یک خانهٔ اعیانی و حین مهمانی است. زمان حضور لیلا در این خانه، غروب و شب است. زمانی که هم می‌تواند بستر آرامش باشد هم زمینه‌ساز آشوب و نگرانی است. لحظاتی که لیلا مشغول پرستاری کودک است، آرامش دارد؛ اما در بقیهٔ مواجهه‌ها ناآرام است. موسیقی آرام و تصویر نرم و مادرانه، تعبیرهایی است که در توضیح این صحنه در فیلمنامه آمده است: «تصویری از دیوار آینه‌کاری؛ دنبالهٔ حرکت تصویر روی یکره‌ها و تندیس‌ها. در آینه‌ها تصویر آمدورفت مستخدمان. پایان حرکت به در اتاقی می‌رسد که در

عمق آن لیلا بچه‌ای را در بغل دارد و خواب می‌کند. موسیقی آرام مهمانی. –تصویری از لیلا از پشت تور آویختهٔ تختخواب بچه؛ تصویری نرم و مادرانه. –تصویر برعکس از قاب در باز اتاق؛ از آن سرسرا پیداست و دیوار آینه‌کاری. مستخدمان در حال کارند؛ آمدورفت و شلوغی و صداهای مبهم. در قاب در خانم ظاهر می‌شود» (همان: ۸۵). اما نمادها، کنش‌ها و گفتگوهای دیگر، احساسات نامطلوب دیگری را در لیلا برمی‌انگیزد؛ مانند دود سیگاه میهمانان، فندک زدن مردی برای زنی، به قهقهه خندیدن زن و غیره. «مستخدمان درحال کارند؛ آمدورفت و شلوغی و صداهای مبهم. [...] – مستخدمی با یک سینی از دری خارج می‌شود و برای چند لحظه صحنهٔ مهمانی به‌طور وسیع‌تری دیده می‌شود و با بسته شدن در دیگر اصلاً دیده نمی‌شود. –از لای در دیگری که لحظه‌ای باز و بسته می‌شود دستهٔ کوچکی از نوازندگان لحظه‌ای از میان دود سیگاری که اتاق را آکنده، دیده می‌شوند. –لیلا برای بهتر دیدن کمی عقب می‌کشد» (همان: ۸۵–۸۷). افراد حاضر در مهمانی که هرکدام در جایگاه و نقش خاصی به تصویر کشیده می‌شوند، می‌توانند نشان و دلالتی از تکثر هویت‌ها در اجتماع باشند. هریک از افراد بنابر موقعیتی که در آن نقش بازی می‌کنند، خود را به منصهٔ ظهور می‌رسانند و در هر کنش آنان بازخوانی متفاوتی از فردیتشان صورت می‌گیرد. «[...] – لیلا بلند می‌شود؛ از لای در دیگری دیده می‌شود که مردی برای زنی فندک می‌زند و زن به‌قهقهه می‌خندد و نگاهش بیرون از اتاق به لیلا می‌افتد» (همان: ۸۵–۸۷). قهقهه و صدای خندهٔ زن که به گوش مخاطب نمی‌رسد اما تداعی می‌شود، و نگاهی که به نگاه لیلا گره می‌خورد، کنش‌های معناداری از بازنمود هویت‌های منفعل زنانه‌اند.

نماد آینه در این مکان دلالتمند است و البته در بخش‌های دیگری از فیلمنامه هم این نماد، پردازش شده است. تکرار شدن تصویر لیلا میان دو آینه، می‌تواند تداعی کنندهٔ هویت چند تکهٔ او باشد. «لیلا حرکتی می‌کند و بلافاصله بین دو آینه قرار می‌گیرد و تصویرش

هزاربار تکرار می‌شود. لیلا گیرافتاده یک بار دور خودش می‌چرخد و با خانم روبه‌رو می‌شود» (همان: ۸۷). تکرار تصویر لیلا در آینه که مجازی از کثرت است به انعکاس وضعیت لیلا و در پی آن تکثر وضعیت انسانی اشاره دارد. مفهوم هویت که به ظاهر یکی است، اما بازتاب‌های متکثری در دنیای بیرون دارد. لیلا یکی از همان افراد در دایرهٔ انسانی است که بازنمود هویت‌های متکثر جامعهٔ خویش است.

٤- ۲- ۳. مواجههٔ ناخواسته با هویت مطرود و ضد ارزش

لیلا به‌دلیل تنگنای مالی، ناگزیر است در محلهٔ جدید اتاقی ارزان اجاره کند که شرایط نامطلوبی دارد و این مکان بر سرنوشت او تأثیرگذار است. چرخهٔ تأثیر و تأثر وضعیت موجود و موقعیت آتی، با مکان که یک عنصر روایی است پردازش شده است. لیلا به ساختمانی وارد می‌شود که طبق توصیف راوی، تنگ و گرفته است و پراکندگی اسباب و وسایل آن بر آشفتگی و نابسامانی شخصیت‌های مستقر در آن دلالت دارد. «در پلکان نسبتاً شلوغ پارمان‌های یک‌اتاقه، از زور تنگی فضا بعضی در خانه‌ها را باز و بعضی نیمه‌لا گذاشته‌اند و بخشی از زندگی‌شان را به راه‌پله‌ها کشانده‌اند» (همان: ۱۵). در اتاق جدید لیلا وسایلی از مستأجر قبلی، اعظم، به‌جا مانده است: «لیلا اتاق را برانداز می‌کند. آنچه از صاحب‌خانهٔ قبلی مانده این‌هاست: یک تخت چوبی، یک آینهٔ شکسته بر دیوار، عکس چند هنرپیشه و جای چند عکس بر دیوارها، یک کُپّهٔ آت‌وآشغال جاروشده، یک سطل که در آن چند عکس روزنامه‌ای هنرپیشگان لوله شده، و یک خاک‌انداز» (همان: ۱۷). آینهٔ شکسته و یک کپهٔ آت و آشغال، علاوه‌بر اینکه نشانه‌های مکمل در معرفی شخصیت اعظم و هویت اوست، می‌تواند نمادی باشد از هویت جدیدی که لیلا به‌سمت آن می‌رود. عکس هنرپیشه‌ها به‌تدریج مخاطب را به این نتیجه می‌رساند که اعظم برای تغییر ظاهر خود و

نزدیک شدن به موقعیت بازیگران تلاش می‌کرده است؛ چیزی که لیلا را پس از مواجهه با سایهٔ اعظم بر زندگی‌اش دچار هراس می‌کند: «لیلا نفس‌زنان در را می‌بندد، و کمی ترسیده پشت به آن می‌ایستد. برمی‌گردد و به اتاق نگاه می‌کند. می‌رود از زیر تشک تخت خود عکس هنرپیشه‌های اعظم را بیرون می‌آورد و پاره می‌کند» (همان: ٣٤-٣٥).

٤- ٢- ٤. تلاش مداوم برای کسب استقلال و هویت

لیلا برای یافتن شغل مناسب و درخور، به شرکت‌های متعددی مراجعه می‌کند و بدون آنکه جزئیات ماوقع را بدانیم، فقط حضور مکرر او به تصویر کشیده می‌شود: «شرکت خصوصی. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو/ شرکت دیگر. روز. تو». (همان: ٢٠-٢١) خلاصهٔ آنچه در این شرکت‌ها گذشته است در تک‌گویی لیلا گزارش می‌شود: «تندنویسی، خلاصه‌نویسی، دفترداری دوبل، حسابداری با ماشین برقی [...] لیلا: طبقه‌بندی اسناد، بایگانی سه‌درجه‌ای ـ کجا باید یاد می‌گرفتم؟ (همان: ٢٣-٢٤). این تک‌گویی‌ها نشان می‌دهد جامعهٔ کوچک (محله و خانواده) لیلا را راهی مسیری کرده است که شناختی از آن نداشته است. جهل اجتماعی با انتظارات خلاف‌واقع و خودخواهانه، هویت فردی آحاد خود را به ابهام و سرگردانی سوق می‌دهد.

٤- ٢- ٥. تکرار چالش‌های هویتی

لیلا ناگزیر است برای جمع‌آوری استشهاد به محلهٔ قدیم بازگردد؛ و این، یعنی وابستگی هویت فردی به هویت اجتماعی. در این بازگشت، شخصیت‌ها، کنش‌ها و نمادها همه بر چالش‌های هویتی دلالت می‌کنند. برای مثال، آینه، قطار و شمشیر عناصری هستند که می‌توانند معنای نمادین داشته باشند. توضیح صحنه این است: «در یک مجموعه آینه،

تصویر لیلا می‌گذرد» (همان:۳۰) شاید مجموعه‌ای از آینه‌ها که تصویر لیلا را بازتاب می‌دهند، دال بر مجموعه افراد است که فرد خود را در آنان می‌بیند. در صحنه‌ای دیگر، لیلا کنار پنجرهٔ اتاقی ایستاده است که همه در آن حضور دارند و شاهد عبور قطاری هیاهوگر است که درواقع تکرار صحنهٔ ابتدایی روایت است: «عبور قطاری هیاهوگر؛ تصویر پس می‌کشد؛ لیلا کنار پنجره ایستاده است. خواهر، شوهرخواهر، جیران، دایی جان، و مادربزرگ همه در اتاق‌اند». (همان: ۳۵) تصویر مکرر قطار می‌تواند تداعی تمایل درونی لیلا برای گریز از هویتی باشد که همین جمع برای او تعریف کرده‌اند و البته هیاهوی آن، نشانه‌ای بر آشوب درونی لیلاست.

نماد دیگر، شمشیر است. پدربزرگ، شمشیر خود را برای لیلا گذاشته و قبل‌از مرگ بارها سفارش کرده است که آن را با خود ببرد. «ولی همهٔ سفارشش این بود؛ گفت ببرش لیلا. حفظش کن! لیلا نگاه می‌کند و متعجب است.» (همان: ۳٦) لیلا با استعارهٔ دفاع از خود به میان مردم محله می‌رود و روایت بر لزوم دفاع از خود تأکید می‌کند: «لیلا در محله می‌رود و شمشیر در لفاف پارچه‌ای بر دوشش. بعضی با حیرت به او نگاه می‌کنند.» (همان) همهٔ این نمادها، چالش‌های قبل و بعد لیلا را با وضعیت موجود و وضعیت ایده‌ئال نشان می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

٤- ۲- ٦. بارقهٔ امید در دستیابی به هویت جدید

لیلا با استشهادنامهٔ امضاشده به ادارهٔ پست بازمی‌گردد و کلام آقای ادباری لحن فتح و پیروزی به خود می‌گیرد. «خب، همه‌چی این‌جاست. همه‌چیزهای درست. تو به‌زودی شناسنامه می‌گیری.» (همان: ۳۷) یا این جملات: «برگی به برگ‌های ما اضافه می‌شه! قسمت متولدین؛ قسمت زنده‌ها. تو به‌زودی از سر نو متولد می‌شی»! (همان) و سربلندی لیلا هم

در کلام او جلوه می‌کند؛ وقتی آقای ادباری می‌گوید: انگشت بزن و لیلا پاسخ می‌دهد: «امضا می‌کنم» (همان). شاید تنها جایی از روایت که با لبخند رضایت‌بخش لیلا مواجهیم همین‌جاست: «لیلا به آن جهت می‌نگرد؛ دری است که روی آن نوشته "قسمت صدور". لیلا لبخند می‌زند.» (همان: ۳۹) لیلا باسواد است و حالا هویت رسمی هم دارد و با این مؤلفه‌ها به محل جدید قدم می‌گذارد تا با ثبات و برتری موقعیت اجتماعی، هویت خود را بازتعریف کند.

٤- ۲- ۷. ظهور موانع در کسب استقلال اقتصادی

اقدامات لیلا برای رسیدن به شغل و درآمد بهتر، آغاز می‌شود. نخستین تجربه‌ها منفی و سردکننده است. مکانی که کار در آن، نسبتاً جزیی روایت شده است، اتاقک بلیت‌فروشی و ورودی تماشاخانه است. اولین توصیف این است: «اتاقکی مثل زندان انفرادی؛ لیلا روی تنها صندلی آن می‌نشیند [....] از چهارچوب دریچه به قدر قاب عکسی از خیابان پیداست با آفتابی کمرنگ لیلا بی‌حوصله به ساعتش نگاه می‌کند.» (همان: ۳۹-٤۰) تنگنا، تیرگی، تنهایی و بی‌حوصلگی، صفات و قیود غالب است که وضعیت لیلا را روایت می‌کند. در ادامه، صدای رعد، کولاک تگرگ و هجوم مردم به در اتاقک بلیت فروشی، هراس و اضطراب را به‌تنهایی و تیرگی پیوند می‌زند: «لیلا روزنامه را می‌گیرد جلوی صورتش. صدای رعد. لیلا روزنامه را پس می‌برد؛ تصویر خیابان از پشت میله‌ها که ابری است و به‌سرعت تیره می‌شود و در چشم برهم‌زدنی کولاک تگرگ می‌گیرد و مردم از هر سو می‌دوند. در اندک‌زمانی صف کوچکی جلوی دریچه درست می‌شود. یکی‌یکی دست‌ها به درون دریچه می‌آید؛ پولی می‌دهد و بلیت می‌گیرد و می‌گذرد و بعدی پیش می‌آید. صدای

رعد و تگرگ آمیخته با صدای موسیقی تماشاخانه. لیلا تندتند بلیت می‌فروشد» (همان: ٤١). احساس ترس و تنهایی، با ورود دست زنی به درون دریچه اوج می‌گیرد و صفات از پی هم آیندهٔ پیر، چروکیده، جذامی و کبود، دهشتناکی آن را تصویر می‌کند و با تشبیه به مرگ پایان می‌پذیرد: «ناگهان دست زنی به درون دریچه می‌آید؛ پیر و چروکیده و جذامی و کبود مثل مرگ. لیلا وحشت‌زده از جا می‌پرد و عقب می‌کشد و به دیوار پشت می‌چسبد. دست تکان می‌خورد و پنجه‌هایش را باز می‌کند؛ لیلا ترسیده پولی را که از فروش در دستش مچاله شده بود می‌گذارد کف دست استخوانی او و خود رو برمی‌گرداند به طرف دیوار و لرزان چشمش را می‌بندد؛ ولی ناگهان گویی به فکر عاقبت ازدست‌دادن پول‌ها تند برمی‌گردد و نگاه می‌کند؛ دست رفته است. لیلا خم می‌شود که از دریچه صاحب دست را بیابد. کسی نیست جز چند پرسه‌زن که عکس‌ها را نگاه می‌کنند. از لای میله‌های دریچه، باران خیابان و آمدورفت مردم چتربه‌دست و گذشتن اتومبیل‌ها دیده می‌شود. لیلا دریچه را می‌بندد» (همان: ٤١). صاحب دستی که به‌سوی لیلا دراز می‌شود، دیده نمی‌شود و مبهوتی و سرگردانی به همهٔ حالات پیشین لیلا اضافه می‌شود و سرانجام «لیلا دریچه را می‌بندد» (همان: ٤١). این تجربه گویای تمام تلاش لیلا در سراسر روایت است و اگر بدنهٔ روایت را تلاش مذبوحانهٔ لیلا برای یافتن موقعیت شغلی و جایگاه اجتماعی در نظر بگیریم، این رویداد و صفات پراکنده‌ای که در توصیفات آن به‌کار رفته، براعت استهلال نمادینی است که کل ماوقع را پیش‌بینی می‌کند.

٤- ۲- ۸. چالش‌های هویتی در تشکیل نهاد خانواده

ارسلان، نامزد لیلا برای حفظ لیلا و بازگرداندن او به اجتماع خود، اقدام به ازدواج می‌کند و پدر و مادر خود را برای خواستگاری به خانهٔ جدید لیلا می‌آورد. فقر و تنهایی،

وضعیت نابسامانی است که واکنش منفی مادر ارسلان را برمی‌انگیزد و وقتی لیلا می‌گوید: «چیزی توی خونه ندارد. هرچه دارم به اندازهٔ خودم یک نفره» (همان: ۱۳) مادر ارسلان، کنایه‌آمیز پاسخ می‌دهد: «ما موندنی نیستیم! زود زحمتو کم می‌کنیم.» (همان) تا این‌جا زمینه‌های طرد ازسوی‌دیگری فراهم شده و اتفاقی که آن را قطعی می‌کند، بازهم ازسوی اجتماع است: یک مرد غریبه با شیشهٔ مشروبی در دست به در خانهٔ اعظم بدکاره می‌آید که اکنون لیلا در آن جای‌گیر شده است. خانهٔ اعظم مکانی است که با تمام هویت خود بر سر لیلا سایه انداخته است. «مردی با یک پاکت که از سر آن بطری مشروبی را می‌توان تشخیص داد، ایستاده و در می‌زند. در باز می‌شود و ارسلان لای در است. [...] من ـ یک بدهی قبلی هم دارم که یادم نرفته.» (همان: ۵۰) شیشهٔ مشروب در دست مرد غریبه، دال بر معنای ضمنی از کنش اوست. برملا شدن هویت اعظم با به تصویر کشیدن عناصر روایی دلالت‌مند، به مخاطب یاری می‌دهد تا در کشف معنا و احاطه بر موقعیت لیلا روایت را واکاوی کند. بدکاره بودن اعظم با عناصری که در این رویداد مطرح می‌شود، برای خواننده تأیید می‌شود. هویت مکانی اعظم- لیلا، منطقه‌ای ممنوعه برای زنان تحت حمایت است. وقتی لیلا از دختر همسایه می‌پرسد: «اینایی که میان اینجا کی‌اَن؟ اعظم اینجا چکار می‌کرد؟» (همان: ۵۳) همسایه متذکر می‌شود همسرش اجازه ورود به این اتاق را به او نداده است: «من فقط یه مرتبه دیدمش؛ کنار اون آینه داشت خودشو درست می‌کرد. از سر همون آقامون دیگه نذاشت تو این اتاق بیام (همان). عنصر مکان به منزلهٔ یکی از عناصر روایی دلالت‌مند در القای معنا در این رویداد هم روشن‌گر است. اتاق لیلا که در گذشته از آن اعظم بوده و به نام او مانده است، علت کنش‌های دیگران به حال و فردیت لیلاست.

٤- ۲- ۹. رویارویی با موانع بیشتر برای کسب استقلال و فردیت

لیلا در ادامهٔ تلاش برای زندگی خود به سراغ شغل‌های مختلف می‌رود و بسیاری از آن‌ها با شخصیت و فردیت او سنخیتی ندارد. یکی از آن‌ها «شرکت صنایع وطن» است. علاوه‌بر اینکه نام شرکت و قید «وطن» در آن، خود دلالتمند است و بار کنایی دارد، توصیف صحنه هم هویت مکانی را بازتاب می‌دهد که یادآور مکان بزرگ‌تر، یعنی وطن است: «لیلا جلوی دری بزرگ ایستاده که بالای آن بر کتیبهٔ کاشی نوشته: «شرکت صنایع وطن» و زیر آن شمارهٔ ٤٧ ـ تصویر وسیع؛ این دری است تنها در بیابانی از قراضه‌ها ایستاده. دوربین بالا می‌رود؛ دوروبر این در هیچ نیست جز اسقاط و آهن‌پاره‌هایی که از یک شرکت پیشین بر جای مانده. لیلا از دور به این ویرانه می‌نگرد؛ کاغذ روزنامه‌اش در دست. از جایی نامعلوم نالهٔ سگی» (همان: ٥٤).

توصیف مکان از زبان راوی و زوایای ویژه‌ای که نشان می‌دهد، صنایع وطن که روزگاری تقاضای کارمند می‌کرده و حقوق بالا به آن‌ها می‌داده، حالا به خرابه‌ای تبدیل شده است. صنایع خوابیده و ویران‌شده، دال بر از میان رفتن شغل‌ها و بسیاری از موقعیت‌های اجتماعی‌ای است که روزگاری بسیاری از افراد را پوشش می‌داده است. بحران هویت شغلی که شاخهٔ کوچکی از هویت اجتماعی است در این رویداد بیان می‌شود.

شغل بعدی، کارگاه عکاسی است. لیلا با تصور استخدام منشی به آن قدم می‌گذارد؛ اما نیاز اجتماع، منشی نیست، یک مدل است. «**صاحب کارگاه**: گفتید منشی؟ نه نه ما به مدل احتیاج داریم. منظورمو که می‌فهمید؛ مدل! بچرخید، بچرخید؛ باید فکری برای این دامن کرد. اولش مشکله البته، ولی در روزهای بعد می‌شین درست همون که ما می‌خواهیم. در صورت همکاری حتی می‌تونید شب‌ها اینجا بمونید؛ اضافه‌کار! شاید هم اصلاً وارد عالم سینما شدید. گوهر به لیلا نگاه می‌کند» (همان: ٥٥). واژه‌ها در بیان معانی ضمنی

دلالت‌گرند. مکان/ کارگاه عکاسی، تبلیغ، دوربین، نور و مدل از همین واژه‌ها هستند که هرکدام به زاویه‌ای از عرضه کردن خود اشاره دارد. موفقیت و پذیرش در این نوع گفتمان اجتماعی در گروی ظاهر و به تصویر کشیدن آن برای دیگری است؛ بی‌آنکه به هویت و فردیت افراد توجه شود. وعدهٔ ورود به سینما که از عناصر ایده‌ئال هنر است به‌منزلهٔ دست‌آویزی برای تسلط بر افراد است.

مکان بعدی، فروشگاه لوازم آرایش است. لیلا با تقاضای شغل فروشندگی وارد می‌شود؛ اما لازمهٔ فروشندهٔ لوازم آرایش بودن، تبدیل شدن فروشنده به تصویری است که فروشگاه، آگهی کرده است. «جلوی تصاویری از زنان و مردانی که وسایل آرایش به‌وسیلهٔ آنان آگهی شده، فروشنده با لیلا و گوهر حرف می‌زند. **فروشنده**: خانه به خانه و شرکت به شرکت؛ کمی‌زبان‌بازی لازمه. باید جنسو آب کرد! اینجا تصاویری از هفتادودو نوع لبخند هست. کمی دلبری کنید؛ آرایش ـ می‌پرسند اگر این لوازم خوبه چرا خودشون استفاده نمی‌کنند؟ در یک کلام باید بشین همون که آگهی می‌کنید!» (همان: ۵۵). بازهم مکان عنصر روایی دلالتگر است که امکان واکاوی معنای هویت را به مخاطب می‌دهد. الزام زبان‌بازی و دلبری کردن، جهت‌دهندهٔ هویت فردی ازسوی یک مکان اجتماعی است.

موانع مشابه دیگر را در کنش افراد می‌بینیم. لیلا که برای یک کار موقت و کمک کردن در مهمانی به منزل آقای ادباری رفته است با واکنش آقای ادباری نسبت به همسرش و نسبت به لیلا مواجه می‌شود. او دربارهٔ تنهایی خودش و همسرش می‌گوید: «همیشه همینطور خوابش می‌بره [روی او را می‌پوشاند] خیلی تنهاست. **لیلا**: شما که هستید. **آقای ادباری**: [می‌نشیند] من هم تنها هستم. [مکث] سرده ـ نه؟» (همان: ٦٣). زمان شب، زمانی برای ارائه و بیان عاطفه و احساسات نسبت به دیگری است که ادباری این زمان را برای

انکار محبت و علاقه‌اش به همسر و بر عکس نسبت به لیلا برگزیده است. سردی هوا در معنای ضمنی دلالت بر همین یخ‌زدگی و فاصلهٔ میان ادباری و همسرش دارد و دلالت دیگر آن سردی حاکم بر فضای گفتمانی است که لیلا مغلوب آن شده است. در ادامه، لیلا با تصویر خودش روی میز جلوی آینه روبه‌رو می‌شود: «لیلا در حال بستن روسری، روی میز جلوی آیینه چند کاغذ می‌بیند؛ آرام یکی از آن‌ها را کنار می‌زند، و زیر آن عکس فوری خودش را می‌بیند» (همان: ٦٣). دلالت ضمنی دریافت‌شده از عکس لیلا، توجه معنادار ادباری به اوست که پایهٔ آن از پی‌رفت‌های پیشین ریخته شده است. ادباری مانند بسیاری از دیگری‌های ناامن جامعهٔ لیلا بوی تجاوز به حریم او را می‌دهد که هر لحظه امکان ایجاد بحران فردی برای لیلا را به همراه دارد.

اما در کنار مکان‌هایی مانند شرکت، کارگاه عکاسی و فروشگاه لوازم آرایشی، لیلا مکان اجتماعی دیگری را هم تجربه می‌کند که انتظار می‌رود با مکان‌های قبل متفاوت باشد. کتابخانه یادآور ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی است؛ اگرچه در نخستین گفتگوی لیلا با مرد پشت میز، عدم کارکرد کتابخانه در اجتماع مشخص می‌شود. «**لیلا**: کی این‌همه کتابو می‌خونه؟ **مرد پشت میز**: متأسفانه هیچ‌کس!» (همان: ٦٥) امیدی که لیلا به کار در کتابخانه پیدا می‌کند در گفتگوی او با سراج، خود را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه با تأکید بر اینکه «چه خوب گرمه و چه آروم و بی‌صدا (همان: ٦٥). گرما و آرامش حداقل انتظاری است که لیلا از شرایط جدید دارد. «عدهٔ کمی پشت میزهای زیاد نشسته‌اند و کتاب می‌خوانند. سکوت مطلق. دختری که پشت میز است به کسی کتابی را امانت می‌دهد و امضا می‌گیرد. تصویر سراج و لیلا که بی‌صدا تماشا می‌کنند. **سراج**: [آهسته] کاری که گفتم همینه؛ تحویل می‌دی و تحویل می‌گیری. **لیلا**: ازش خوشم می‌آد. چه خوب گرمه. چه آروم و بی‌صدا. چقدر خوبه اگر درست بشه. سراج برمی‌گردد و به‌شوق به او نگاه می‌کند» (همان). معنای

پنهان‌شده در کلام لیلا و اشتیاقش برای ورود به کتابخانه و پای‌گیر شدن از واکاوی واژه‌های گرم بودن محیط و آرام و بی‌صدا بودن آن دریافت می‌شود. نیاز لیلا به محیطی که حداقل وجود دیگری در آن احساس شود و نخواهد مورد قضاوت آنان قرار گیرد. سیطرهٔ سکوت در مکان روایی، به علاقهٔ لیلا و ایجاد فاصلهٔ امنیت‌بخش او میان خود و دیگری اشاره می‌کند.

مکان بعد، کارگاه لباس‌دوزی است که ابعاد مختلفی از وضعیت اجتماعی و اقتصادی و به‌ویژه مسائل زنان نیازمند را در جامعه به تصویر می‌کشد. مکان، صحنه و گفتگوی شخصیت در نخستین مواجهه، ابعاد هویت اجتماعی را بازنمایی می‌کنند. «صدها چرخ خیاطی کار می‌کند؛ و خیاط‌ها کارخانه‌وار به دوختن لباس سربازی مشغولند. ردیف‌های لباس‌های دوخته‌شده بر جارختی‌ها یا بر تن آدمک‌ها به‌صف! لیلا و گوهر هم بین دوزندگان هستند؛ با کمی فاصله. [...] **زن**: من چی سرکار؟ **سرکارگر**: [نگاهی به اوراق دستش می‌کند؛ زیر لب] باز که دیدمت! **زن**: [زیر لب] خوشِت نیومده ازم؟ دردسرم؟ **سرکارگر**: از بالا گفتن! **زن** [رنگ‌باخته؛ سست می‌شود] راست راستی؟ **سرکارگر**: [در ورقهٔ دستش علامت می‌زند] بفرما دفتر حسابتو تسویه کن. سرکارگر رد می‌شود؛ زن درهم می‌رود و آرام می‌زند زیر گریه‌ای خفه. دیگران دلسوز نگاه می‌کنند.» (همان: ۸۲–۸۳) دوختن لباس سربازی در مکان جدیدی که لیلا در آن مشغول است، به‌طور ضمنی دال بر اجبار و تحکم محیط بیرونی است. سردی فضای حاکم بر افراد و ترس از دادن جایگاه اجتماعی/ شغلی با برخورد سرکارگر مبنی بر پذیرش و یا عدم پذیرش افراد به تصویر کشیده می‌شود. قدرت برتر که بر طبقهٔ زیردست حاکمیت می‌کند و بنابر تشخیص خود فردیت برای هویت افراد تصمیم می‌گیرند. نماد و استعاره در تصویرپردازی کارگاه

لباس‌دوزی زیاد است؛ به‌ویژه اینکه عنصر حرکت چه در کنش شخصیت‌ها چه در تصویر اشیا مانند چرخ خیاطی‌ها، باعث می‌شود همهٔ نگرانی‌ها و سرخوردگی‌های لیلا در یافتن شغل مناسب اوج بگیرد و به لحظهٔ بحرانی رسد. بیضایی این نقطهٔ اوج را با تند چرخیدن چرخ‌ها و احوالات گوهر که دستش را به‌سوی سینه‌اش می‌برد و احساس تنگی نفس می‌کند، به‌خوبی نشان می‌دهد: «لیلا همچنان که کار می‌کند سر برمی‌دارد و به روبه‌رو نگاه می‌کند: –تصویر زنی که پشت چرخ خیاطی که کاملاً خم شده– تصویر یک پیرزن که زنبیلی را پی خود می‌کشد و تکه‌های دوخته را جمع می‌کند. تصویر پیرزنی دیگر با عینک که با سوزن کار می‌کند. –گوهر ناگهان چرخ خیاطی‌اش را نگه می‌دارد. تصویر چرخ‌ها که تند می‌چرخد. گویی تنگی نفس گرفته باشد دست می‌برد به‌سوی سینهٔ خود و رعشه می‌گیرد» (همان: ۸۳–۸٤). توصیف صحنه از زبان راوی دلالتی است استعاری از گذر عمر لیلا، گوهر و تمامی زنانی که زندگی خود را در نهایت مغلوب‌شدگی و تحت فرمان دیگری بدون دریافت جایگاهی ارزشمند و ثبات هویت خویش گذراندند. جان‌بخشی به چرخ‌ها دلالتی است از موقعیت لیلا و گوهر و سایر زنان که همگی به‌سان سایه‌ای از همدیگر هستند. تداعی صدای چرخ‌ها و همهمهٔ کارگران برای مخاطب به‌منزلهٔ آشوب درون لیلا و گوهر و سایر زنان است، ترس از دست دادن و پذیرفته نشدن. تشبیه کارگاه به قبر هم این وضعیت را تشدید می‌کند: «**گوهر**: [گریان] من نمی‌تونم؛ مزدش کمه، کارش زیاده! من که نمی‌تونم تمام روز توی این قبر باشم. آفتابو اصلاً نمی‌بینم» (همان: ۸٤). قبر نمادی از تنگنا و گرفتگی و مجازی از مرگ و نابودی است که در این صحنه برابر با کارگاه لباس‌دوزی قرار گرفته است. دلالتی ضمنی بر موقعیت حاکم بر افراد ضعیف جامعه که به منظور یافتن و ادامهٔ شغل خود راهی جز تن در دادن به این وضعیت تیره (نبود نور) و مبهم ندارند.

نقش اجتماعی دیگری که لیلا آن را تجربه می‌کند و باز به بن‌بست می‌رسد، پرستاری کودک در یک خانهٔ اعیانی و حین مهمانی است. زمان حضور لیلا در این خانه، غروب و شب است. زمانی که هم می‌تواند بستر آرامش باشد هم زمینه‌ساز آشوب و نگرانی است. لحظاتی که لیلا مشغول پرستاری کودک است، آرامش دارد؛ اما در بقیهٔ مواجهه‌ها ناآرام است. موسیقی آرام و تصویر نرم و مادرانه، تعبیرهایی است که در توضیح این صحنه در فیلمنامه آمده است: «تصویری از دیوار آینه‌کاری؛ دنبالهٔ حرکت تصویر روی یکره‌ها و تندیس‌ها. در آینه‌ها تصویر آمدورفت مستخدمان. پایان حرکت به در اتاقی می‌رسد که در عمق آن لیلا بچه‌ای را در بغل دارد و خواب می‌کند. موسیقی آرام مهمانی. –تصویری از لیلا از پشت تور آویختهٔ تختخواب بچه؛ تصویری نرم و مادرانه. –تصویر برعکس از قاب در باز اتاق؛ از آن سرسرا پیداست و دیوار آینه‌کاری. مستخدمان در حال کارند؛ آمدورفت و شلوغی و صداهای مبهم. در قاب در خانم ظاهر می‌شود» (همان: ۸۵). اما نمادها، کنش‌ها و گفتگوهای دیگر، احساسات نامطلوب دیگری را در لیلا برمی‌انگیزد؛ مانند دود سیگاه میهمانان، فندک زدن مردی برای زنی، به قهقهه خندیدن زن و غیره. «مستخدمان درحال کارند؛ آمدورفت و شلوغی و صداهای مبهم. [...] – مستخدمی با یک سینی از دری خارج می‌شود و برای چند لحظه صحنهٔ مهمانی به‌طور وسیع‌تری دیده می‌شود و با بسته شدن در دیگر اصلاً دیده نمی‌شود. –از لای در دیگری که لحظه‌ای باز و بسته می‌شود دستهٔ کوچکی از نوازندگان لحظه‌ای از میان دود سیگاری که اتاق را آکنده، دیده می‌شوند. –لیلا برای بهتر دیدن کمی عقب می‌کشد» (همان: ۸۵–۸۷). افراد حاضر در مهمانی که هرکدام در جایگاه و نقش خاصی به تصویر کشیده می‌شوند، می‌توانند نشان و دلالتی از تکثر هویت‌ها در اجتماع باشند. هریک از افراد بنابر موقعیتی که در آن نقش بازی می‌کنند، خود را به منصهٔ ظهور می‌رسانند و در هر کنش آنان بازخوانی متفاوتی از فردیتشان صورت می‌گیرد. «[...] –

لیلا بلند می‌شود؛ از لای در دیگری دیده می‌شود که مردی برای زنی فندک می‌زند و زن به‌قهقهه می‌خندد و نگاهش بیرون از اتاق به لیلا می‌افتد» (همان: ۸۵–۸۷). قهقهه و صدای خندهٔ زن که به گوش مخاطب نمی‌رسد اما تداعی می‌شود، و نگاهی که به نگاه لیلا گره می‌خورد، کنش‌های معناداری از بازنمود هویت‌های منفعل زنانه‌اند.

نماد آینه در این مکان دلالتمند است و البته در بخش‌های دیگری از فیلمنامه هم این نماد، پردازش شده است. تکرار شدن تصویر لیلا میان دو آینه، می‌تواند تداعی کنندهٔ هویت چند تکهٔ او باشد. «لیلا حرکتی می‌کند و بلافاصله بین دو آینه قرار می‌گیرد و تصویرش هزاربار تکرار می‌شود. لیلا گیرافتاده یک بار دور خودش می‌چرخد و با خانم روبه‌رو می‌شود» (همان: ۸۷). تکرار تصویر لیلا در آینه که مجازی از کثرت است به انعکاس وضعیت لیلا و در پی آن تکثر وضعیت انسانی اشاره دارد. مفهوم هویت که به ظاهر یکی است، اما بازتاب‌های متکثری در دنیای بیرون دارد. لیلا یکی از همان افراد در دایرهٔ انسانی است که بازنمود هویت‌های متکثر جامعهٔ خویش است.

٤– ۲– ۱۰. چالش‌های هویتی در نهاد خانواده

ارسلان، نامزد لیلا از تغییر محل و موقعیت لیلا ناخرسند است و برای بازگرداندن او تلاش می‌کند. زمانی که لیلا و ارسلان در محلهٔ قدیمی باهم راه می‌روند و گفتگو می‌کنند، ارسلان، ناخشنودی خود را از کاری مثل بلیت فروشی و حرف و حدیث‌هایی که پشت لیلا زده می‌شود، ابراز می‌کند. ارسلان و لیلا جلوی چند مغازهٔ دست‌دوم‌فروشی دراین‌باره گفتگو می‌کنند. «**ارسلان**: یکی از رفقای من یه شب تو رو جلوی تماشاخونه دیده. **لیلا**: من اونجا بلیت می‌فروختم، این یه جور کاره! **ارسلان**: هرکاری نه لیلا! به خاطر منم که شده باید برگردی. تو محلّه یه چیزهایی میگن که واگو کردنش صورت خوشی نداره» (همان:

۶۹). ناراحتی و شکایت ارسلان از لیلا در این رویداد با معنای ضمنی عنصر مکان واکاوی می‌شود. همان‌طور که دست‌دوم‌فروشی‌ها کالاهایی با ارزش کمتر را به مشتری ارائه می‌دهند، نگاه ارسلان به لیلا هم به همان‌اندازه بی‌ارزش و پست جلوه می‌کند. کنش کلامی و رفتاری ارسلان نسبت به رویدادهای پیشین دستخوش تغییر شده و این تغییر از نگاه دیگری‌ها در محیط اجتماعی او شکل گرفته و لیلا، اعتبار و جایگاهش را از دست داده است. ارسلان با گفتن این حرف که تو دختر نوح نبی نیستی و نمی‌توانی پاک بمونی به ایجاد بحران هویت در لیلا دامن می‌زند: «خوبم که فکر کنی راست می‌گن؛ تو که دختر نوح نبی نیستی. چه جوری یه دختر تک و تنها می‌تونه میون این‌همه قازورات پاک بمونه؟» (همان: ۷۰). در ادامهٔ این گفتگو، ارسلان و لیلا از سه کوچهٔ سقف‌دار گذر می‌کنند و بیضایی در توضیح صحنه تأکید می‌کند که «این سه تصویر باید دهلیز پیچاپیچی را القا کند که در آن کسانی از روبه‌رو می‌آیند و می‌گذرند.» (همان: ۷۲)

این چالش در خانهٔ خواهر لیلا و در گفتگوی خواهر و شوهرخواهر، نمود دیگری دارد. تصویر شوهرخواهر را وسط شاگردانش در یک عکس دسته‌جمعی می‌بینیم. گفتهٔ تأکیدی او را دربارهٔ اصول می‌خوانیم: «آدمی باید اصول رو رعایت کنه! این چیزی است که ما توی مدرسه یاد می‌دهیم؛ اصول!» (همان: ۷۲) اما خواهر لیلا در مقام دفاع از او برمی‌آید: «تو نمی‌تونی منو مجاب کنی! کسایی به اون بد می‌گن که خودشون هیچ کاری نمی‌کنن. توی خونه نشستن و هیچ قدمی برنمی‌دارن و مردشون خدمتشونو می‌کنه. ولی اون به‌خاطر ما رفت؛ نخواست سربار ما باشه؛ به‌خاطر مادربزرگ!» (همان: ۷۲–۷۳). در این گفتگو، تأثیر محیط بر استقلال‌طلبی لیلا مشهود است.

در صحنه‌ای دیگر، وقتی لیلا در اتاق خود در محلهٔ جدید، در تنهایی خود دراز کشیده، صدای برادر زندانی را پشت در می‌شنود و خوشحال می‌شود؛ «**صدا**: لیلا ـ لیلا ـ لیلا ناگهان سر برمی‌دارد. ظاهراً صدا را شناخته است. یک‌باره صورتش غرق شادی، از جا می‌پرد؛ صندلی را می‌کشد و زیر پا می‌گذارد و بالا می‌رود» (همان: ۷۸). اما این خوشحالی هم به‌سرعت رنگ می‌بازد. «برادر سیگاری درمی‌آورد. دستش آشکارا می‌لرزد. [...] برادر سیگار را روشن کرده است. حالا دودش را هوا می‌دهد» (همان: ۸۰). لرزش دستان برادر حاکی از دریافت نشانه‌هایی از ترس و زندگی ناامن لیلاست. این ناامنی با دود سیگار که در هوا پخش می‌شود معنادار می‌گردد. زندگی تیره، مه‌آلود و خاکستری لیلا که روزبه‌روز تیره‌تر و پرواهمه‌تر می‌شود با به تصویر کشیدن دود سیگار بازخوانی می‌شود. برادر می‌گوید: «چمدونتو ببند لیلا. اینجا جای تو نیست. جمع کن زودتر از اینجا بریم. لیلا متعجب نگاهش می‌کند» (همان: ۸۰). به این ترتیب، همهٔ افراد خانواده که قبلاً در سوق دادن لیلا به‌سوی سرنوشت و هویت تازه دخیل بودند، دربرابر وضعیت جدید او سوگیری می‌کنند و در کنار نهادهای اجتماعی دیگر، جنبهٔ فعال و کنشگر وجودی او را تضعیف می‌کنند.

٤- ۲- ۱۱. بی‌هویتی گروه‌های مورد اعتماد و مرجع

یکی از افرادی که لیلا در برخورد با او سرخورده می‌شود، آقای ادباری، کارمند ادارهٔ ثبت احوال است. لیلا برای گرفتن شناسنامه که نشانهٔ آشکاری از هویت است به سازمان ثبت احوال می‌رود و آقای ادباری که پروندهٔ او را در دست گرفته، به او نگاهی سوء دارد. آقای ادباری از لیلا می‌خواهد برای کمک در مهمانی به خانهٔ او برود و لیلا این موضوع را وقتی می‌فهمد که عکس خود را در خانهٔ ادباری می‌بیند. «**لیلا**: شما از من عکس زیادی

گرفته بودید. **آقای ادباری**: من کارمند درستکاری هستم. اینو همه می‌دانند. **لیلا**: راستی؟ [...] **لیلا**: من عکسمو توی خونهٔ شما دیدم. **آقای ادباری**: دیدید؟ ـ ولی من برده بودم به خانم نشان بدهم. هیچ منظور دیگه‌ای در بین نبود» (همان: ۹۷–۹۸). ادباری به بهانهٔ صدور شناسنامه و تشکیل پرونده از لیلا عکس‌های بیشتری گرفته بود. دلالت ضمنی این کنش به تلاش ادباری برای برقراری ارتباط با لیلا اشاره می‌کند. او عکس لیلا را به خانهٔ خود که دال بر حریم شخصی و خانوادگی‌اش برده و در نگاه عمیق‌تر خواسته تا فردیت لیلا را برای خود داشته باشد.

شخصیت دیگری که اعتماد لیلا را به گروه‌های مرجع مخدوش می‌کد، سراج است. درحالی‌که باور ارسلان به لیلا درحال رنگ باختن است و خانوادهٔ او لیلا را برای ازدواج پس می‌زنند، سراج سر راه لیلا قرار می‌گیرد و به‌جای آنکه در مقام روشنفکری اهل کتاب و کتابخانه، ناجی لیلا باشد با شخصیت بی‌ثبات و مردد خود به او دل می‌بنند و در همین حال، او را با افسردگی و یأس فلسفی‌گونهٔ خود رها می‌کند. «لیلا پشت پنجره نشسته است و به بیرون نگاه می‌کند. صدای رادیو ـ خیلی ضعیف. نگاه لیلا ناگهان جایی می‌ماند؛ تصویر سرازیر از آقای سراج. لیلا خود را کنار می‌کشد. ـ آقای سراج مردد است. راهش را می‌کشد و می‌رود» (همان: ۹۸). کلمات و تعبیراتی که سراج به‌کارمی‌برد، حکایت از شکوه و اعتراض او به همهٔ افراد و کل هستی است: «[...] خوشحالید که منو دیوانهٔ خودتون کردید؟ **لیلا**: من همچین منظوری نداشتم. **سراج**: هیچ‌کس منظوری نداره. ولی نتیجش بچه‌ها هستند؛ تنها و نگران. بدون اینکه حتی دنیا رو به این شکل انتخاب کرده باشند» (همان: ۱۰۰). از نگاهی دیگر می‌توان گفت کلام سراج اشاره‌ای ضمنی به بحران‌ها و چالش‌هایی است که فرد در جهان واقع به آن دچار می‌شود و اختیاری در آن نداشته است. شاید تلاقی

و توازی این دو شخصیت در روند داستان و برقراری ارتباطی نه‌چندان عمیق میانشان حکایت از همان تکثری است که در رویدادهای گذشته دربارهٔ زندگی لیلا بازخوانی شد. لیلا علی‌رغم تنهایی خود در زندگی شخصی‌اش، در نمایی دورتر از زندگی اجتماعی سایه‌های متکثری از خود را نشان می‌دهد. «**لیلا**: من نشونی منزل آقای سراج رو می‌خوام. منزل آقای سراج! **آقای ادباری**: [کمی گیج] اون ـ تنها زندگی می‌کنه!» (همان: ۱۰۱). حرف‌های روشنفکرانه–شاعرانهٔ سراج، حسرت و افسوس این گروه اجتماعی را در فقدان تأثیرگذاری بر آسیب‌های اجتماعی نشان می‌دهد و باز لیلا به تنهایی رانده می‌شود. «افسوس، من نتوانستم دنیا را بهتر کنم! من روزگار را نتوانستم، برای تو آماده‌تر کنم ... به خون نشسته نفس‌نفس می‌زند. **سراج**: این حرف من نیست. پدرم گفته بود؛ در روز تولد من! – افسوس کودکم؛ برای تو جایی نمانده است. یک روز صبح زود/ مادر تو درد می‌کشید؛/ تنها به این امید که می‌آیی/ و با دست کوچکت، دنیای خفته را بیدار می‌کند. دنیا را هشدار می‌دهی،/ که از نوازش دست‌های تو محروم است./ تو آمدی، ولی می‌گریستی!» (همان: ۱۰۲–۱۰۳).

٤– ۲– ۱۲. شکست در برابر چالش‌ها و موانع هویتی

در ادبیات داستانی و گفتمان روایی، تکلیف همهٔ ماجراها و کنش و واکنش‌ها را رویدادی تعیین می‌کند که به آن نقطهٔ اوج می‌گویند و پس‌از آن گره‌گشایی داستان رخ می‌دهد. در فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس*، نقطهٔ اوج ماجرا واکنش ارسلان به گرفتاری لیلا در شرایطی است که جامعه هویت او را با اعظم یکی می‌انگارد و ارسلان ضربهٔ آخر را می‌زند و لیلا را به پذیرفتن این نقش سوق می‌دهد. لیلا از دادگاه احضاریه‌ای دریافت می‌کند که مربوط به اعظم است؛ اما به‌سبب احساس تنهایی و سرخوردگی،

واکنشی که به این قضیه دارد، هم‌ذات‌پنداری با اعظم و درک کردن اوست. لیلا در همان حال که از ارسلان کمک می‌خواهد و نزد او گریه می‌کند، دربارهٔ اعظم می‌گوید: «گزارش، برای من گزارش دادن. یعنی برای اعظم. اون طفلک کسی رو نداره براش کاری بکنده؛ اون خیلی تنهاس. همهٔ دنیا اذیتش می‌کنن.» (همان: ۱۰٤) بااینکه لیلا اعظم را درک می‌کند و بر نقش جامعه در هویت مطرود و نامطلوب او تأکید می‌کند، ملتمسانه خواهان جدایی از نام و نقش اعظم است: «اون احضار شده؛ اعظم. حالا می‌فهمم ـ هرکس یه تقصیری در حقش کرد تا اون اعظم شد. آی اعظم دوستت دارم، چرا دست از سرم برنمی‌داری؟ چرا ولم نمی‌کنی؟ همیشه حرف تو ـ بذار زندگی کنم.» (همان: ۱۰٦). اما ضربهٔ پایانی شکل می‌گیرد و ارسلان نقش اعظم را برای لیلا تثبیت می‌کند: «ارسلان لباس او را به تنش جر می‌دهد. لیلا از کنار دیوار می‌گذرد. ارسلان می‌کوبد توی گوش لیلا. لیلا به گوشهٔ اتاق پرت می‌شود و ضجه می‌زند. ارسلان بالاپوشش را درمی‌آورد و پیراهن را. در گوشهٔ اتاق لیلا فرو می‌ریزد؛ خود را به دیوار می‌چسباند و می‌گرید و با زوزهٔ حیوانی به دیوار پنجه می‌کشد؛ مثل اینکه عقب راه گریز می‌گردد. وسط گریه‌اش این کلمات فهمیده می‌شود؛ با درد ـ **لیلا**: تنم ـ سرم ـ سرم. باشه ارسلان. فقط نزن، فقط نزن ـ ارسلان نفس‌زنان به او می‌نگرد؛ چشمانش از اشک پر شده. خجلت‌زده و دیوانه؛ ناگهان به خود می‌پیچد و از در بیرون می‌زند« (همان: ۱۰۹–۱۱۰). ضربه‌های ارسلان به لیلا بازنمودی از سنگین حرف‌ها و قضاوت‌هایی است که در گفتمان غالب اجتماع شنیده است. شدت ضربه‌های او با نگاه اشک‌بار و خجالت‌زدهٔ او بی‌تناسب است. عملکرد ارسلان گویای عدم توانایی او در توجیه و تغییر نگاه دیگران نسبت به لیلا و البته بازتاب تردید و از دست دادن اطمینانش به اوست.

٤- ٢- ١٣. تسلیم به هویت مطرود و ضد ارزش

در ابتدای روایت، به دست آوردن شناسنامه/هویت رسمی، نخستین تلاش لیلا برای رسیدن به سرنوشت جدید است؛ اما این هویت رسمی در برابر هویت پنهانی که ازسوی جامعه تعریف می‌شود، بی‌رنگ می‌شود. لیلا برای گرفتن شناسنامه به ادارهٔ ثبت احوال می‌رود؛ اما وقتی نام لیلا را صدا می‌زنند او دیگر خود را با این نام نمی‌شناسد: «**آقای ادباری**: اسم شما رو صدا می‌کنند. **لیلا**: [مات] اسم من؟ **آقای ادباری**: بله، لیلا. **لیلا**: اسم من لیلاست؟» (همان: ۱۱۱). لیلا به هویت اعظم تن داده است: «**اتاق لیلا. شب. تو.** لیلا جلوی آینه نشسته است، پیرهن اعظم به تنش؛ و خود را آرام و باشکوه بزک می‌کند؛ چشم‌ها را می‌کشد، و آن‌ها درشت‌تر جلوه می‌کنند. لب‌ها را رنگ می‌زند؛ و گونه‌ها را تغییر می‌دهد. مژه‌ها را صاف می‌کند و به گردن خود دست می‌کشد؛ موها را به دو طرف می‌ریزد؛ و این‌ها همه آرام. اتاق نیمه‌تاریک است. صدای در؛ لیلا بی‌حرکت می‌ماند، و با شکوه در آینه به خود می‌نگرد» (همان:۱۱۳-۱۱٤).

٤-٣. بازنمایی معنای هویت در تقابل‌های دوگانهٔ متن

تقابل شهر کوچک/ شهر بزرگ اولین تقابلی است که در روایت مطرح می‌شود. توجه به امتیازات موجود در کلان‌شهرها و سطح رفاه عمومی نسبت به جوامع کوچک و ضعیف‌تر، افراد را بر آن می‌دارد تا درپی کسب منزلت اجتماعی بالاتر و موقعیت مالی بهتر به آن سرزمین که متعلق به دیگری قدرتمندتر است، کوچ کنند؛ سرزمینی که نسبت به مکان کوچک‌تر، پرخطرتر و بحرانی‌تر است. همان‌طور که لیلا در این داستان، به‌علت غلبهٔ گفتمان غالب اجتماع/ خانوادهٔ خود تصمیم می‌گیرد تا به منظور دست‌یابی به وضعیت ایده‌ئال‌تر، تغییر مکان دهد. همان‌طور که در گفت‌وگوی میان لیلا و دایی جان و سایر

اعضای خانواده به این مسئله اشاره می‌شود: «**لیلا**: می‌خوام وضعمو عوض کنم. می‌ذارم می‌رم یه محلهٔ بالا.[...] **دایی جان**: تو محله‌های کوچیک کارهای کوچیک هست. برای کارهای بزرگ باید بری محله‌های بزرگ. [...] **لیلا**: من می‌رم به محله‌های بزرگ بابابزرگ. نترس، از خودم مواظبت می‌کنم. [...] در عوض کارش یه کار حسابیه. درآمدش هم همین طور. باید جوری باشه که بتونم شماها رو هم ببرم.» (همان: ۵–۸)

تقابل اشتغال‌زایی/بی‌شغلی در این روایت دلالت‌گر است. لیلا به‌عنوان نماینده‌ای از افراد جامعه است که برای کسب شغل و منزلت اجتماعی تلاش می‌کند و در مقابل، خواهر قرار دارد که بازتاب منفعل‌بودگی است. تقابل کنش‌های فعال/منفعل میان افراد جامعه، میزان درگیری آنان در گفتمان غالب اجتماع را بیان می‌کند و همین امر متمایز، شناخت خود و دیگری را میسر می‌کند. «خواهر بزرگ بچه به بغل، با سر دستمال‌پیچیده؛ عکس شوهرش پشت سرش در قاب. **خواهر**: سوزن صدتا یه غاز! مگه تو چه پولی درمی‌آری؟ هرچی گیر می‌آری که خرج رفت‌وآمد خودته!» (همان: ٦)

تقابل مرگ/ زندگی در جریان روایت حاضر، بر باهویت/بی‌هویت تأکید می‌کند. به‌کارگیری این دو امر متضاد برای شخصیت لیلا، گویای چالش‌های فردی و اجتماعی‌ای است که گریبان‌گیر او می‌شود. تلاش لیلا برای اثبات زنده بودنش و هویت مستقلش نسبت به دیگری، در گرو شهادت همان دیگری است که علی‌رغم حیات و موجودیت لیلا، او را نفی می‌کند و فردیتش را به شهادت اجتماع منوط می‌داند. همان‌طور که در روند روایت بارها میان گفت‌وگوی لیلا و شخصیت‌ها بر این مسئله تأکید می‌شود. «**آقای ادباری**: باید یک استشهاد تنظیم کنید! **آقای ضروری**: [توضیح می‌دهد] استشهاد! مردم محله‌تون شهادت بدن! **لیلا**: من که زنده‌م! [...] **لیلا**: خود شما چی؟ من جلوی روتون وایسادم! **آقای ادباری**:

البته، البته؛ قابل انکار نیست! [توضیح می‌دهد] اما، خود شما اشتباه نکردید که شناسنامه‌تونو گم کردین؟» (همان:۱۳) مغفول ماندن هویت لیلا و ناشناخته بودنش حتی از نگاه دیگری نزدیک/ خانواده مشهود است؛ زیرا با وجود زندگی کنار او نه تنها حیاتش را ثبت نکرده‌اند، که نامش را به دفتر مردگان سپرده‌اند و این مسئله از زبان کارمند ثبت احوال این‌گونه آشکار می‌شود: «[خندان به لیلا] عجیبه اسمتون در دفتر مردگان ثبت شده ولی زنده‌اید! [دور می‌شود] ـ کاش می‌شد هرکس با استشهادی اسمش رو از دفتر مردگان بیرون بکشه.» (همان: ۲۷) تناقض حضور لیلا در ادارهٔ ثبت احوال و نامش در دفتر مردگان، با برگهٔ استشهاد که در دست دارد، تکمیل می‌شود. زنده‌ای که به‌دلیل نامعلوم، مرده پنداشته شده و حالا در پی اثبات خویش به دیگری است: «**راهروی اتاق اداره [تو]. خیابان [بیرون]. روز [دنباله]**– لیلا از اتاق آقای ادباری خارج می‌شود. استشهاد در دستش.» (همان: ۲۹)

تقابل‌های گفتاری و رفتاری در طبقات متفاوت اجتماعی با بیان نمونه‌هایی در روایت بازخوانی می‌شود. براین‌اساس کنش رفتاری و کلامی افراد، زبان و نحوهٔ بیان آن‌ها و پوشش و ظاهرشان نسبت به دیگری در نحوهٔ بازتاب فردیت و جایگاه اجتماعی آن‌ها دلالت‌مند است. برای نمونه در گفت‌وگوی افراد حاضر در خانهٔ اعیانی–که لیلا برای پرستاری از کودکشان به آنجا رفته بود– با گداهایی که برای گرفتن غذا پشت در آن خانه جمع شده بودند، بر این بازخوانی صحه می‌گذارد: «**کلفت**: بقیهٔ شام خانم. **خانم**: بده به اون هایی که دم در منتظرند. [...] لیلا رو می‌گرداند؛ ته راهرو جلوی در خانه، کلفت دیده می‌شود که گداها را پس می‌راند ـ **صدای کلفت**: همین‌جا خوبه؛ جلوتر نیاین! مواظب باشین جایی رو کثیف نکنین!» (همان: ۸۸)

تقابل هویت فردی/ هویت اجتماعی افراد که باعث بروز هویت‌های متکثر می‌شود با نمایی از دو شخصیت لیلا و اعظم به شکل جزئی در داستان بیان می‌شود. تک‌تک انسان‌ها

در محیط اجتماع، نشانه‌هایی از خود به فراخور موقعیت حاضر بروز می‌دهند. همهٔ افراد در بدو تولد و حضور در اجتماع/ خانواده بی‌آنکه بخواهند برچسبی از هویت بر آنان زده می‌شود. نام و شناسنامه اولین سند هویتی افراد و اشتراک میان آن‌هاست. لیلا و اعظم به عنوان نمادی از هویت‌های پس‌زدهٔ گفتمان غالب، در عین داشتن وجه مشترک، تفاوت‌هایی دارند؛ اما از نگاه دیگری هویتی مشابه و یکی به حساب می‌آید. «**اتاق لیلا. شب. تو. لیلا**: بله؟ **مرد**: خیال نمی‌کنم احتیاجی به مقدمه باشه. نشونی درست همین جاست؛ شمارهٔ چهارده و شما باید همان کسی باشد که من سراغش آمده‌ام. **لیلا**: سراغ کی اومدین؟ **مرد**: پنهان نکنید [محرمانه] اجازه هست بقیهٔ حرف‌ها رو توی منزل بزنیم؟ لیلا سعی می‌کند در را ببندد؛ مرد جلویش را می‌گیرد. **لیلا**: [در را نیم‌بسته] عوضی اومدین. **مرد**: چطور ممکنه؟ نشانی درست همینه؛ همین شماره و شما هم که خودتان هستید. **لیلا**: اون از اینجا رفته؛ اعظم دیگه اینجا نیست. **مرد**: اعظم مگه خود شما نیستید؟ رفقا نشونی شما رو دادن. **لیلا**: نه من نیستم؛ اعظم از اینجا رفت! **مرد**: نه؟ واقعاً می‌بخشید. هیچ خیال نمی‌کردم. واقعاً متأسفم؛ و می‌بخشید که مزاحم شدم.» (همان: ٣٤) و یا در جای دیگر، ارسلان به‌عنوان دیگری نزدیک، نگاهی تقریباً موازی با دیگری دور نسبت به لیلا نشان می‌دهد: «**ارسلان**: تو خیلی عوض شدی لیلا. اگر نمی‌شناختمت می‌گفتم یه کس دیگه‌ای شدی. **لیلا**: من همونم که بودم. [...] **ارسلان**: ولی تو احضار شدی؛ خودت گفتی. **لیلا**: اون احضار شده؛ اعظم. حالا می‌فهمم ـ هرکس یه تقصیری در حقش کرد تا اون اعظم شد. آی اعظم دوستت دارم، چرا دست از سرم برنمی‌داری؟ چرا ولم نمی‌کنی؟» (همان: ۱۰۵–۱۰٦)

بازتعریف پوشش افراد در این روایت القاکنندهٔ معنای هویت است. در فضای گفتمانی محدودتر تقابل پوشش لیلا با سایر افراد در مشاغل گوناگون و ازطرف‌دیگر، پوشش

متفاوت او از افراد حاضر در خانهٔ اعیانی و در نهایت تمایز ظاهری او با اعظم تا نیمه‌های پایانی روایت، همگی گویای فردیت‌های مختلف در جایگاه‌های گوناگون اجتماعی است. هویت‌های گوناگون افراد –حتی در یک مکان واحد– افکار، فرهنگ‌ها و عقاید مختلفی را بازتاب می‌دهند. «نفر بعدی بلافاصله می‌رود که داخل اتاق شود؛ پشت در روسریش را از سر برمی‌دارد. دختر اول همچنان درمانده و شکست‌خورده از اتاق خارج می‌شود؛ همه به مسیر او نگاه می‌کنند. دوباره جاهای همه اصلاح می‌شود؛ هرکس جای نفر قبل از خود را می‌گیرد. یکی‌دو نفر روسری‌شان را برمی‌دارند. لیلا برنمی‌دارد.» (همان: ۲۳) و یا در نمونهٔ دیگر: «در تصویر تنهای لیلا پنج زن در لباده‌های بلند سیاه نزدیک می‌شوند. برادر به در خانهٔ خود رسیده است و حالا داخل می‌شود. لیلا برمی‌گردد و به طرف دیگر نگاه می‌کند؛ شاگرد آهنگری برادر خانواده‌دار رویش را برمی‌گرداند. [...] **محله [دنباله]** لیلا به عمق می‌رود. از روبه‌روی ده‌ها زن در لباده‌های بلند سیاه پیش می‌آیند.» (همان: ٤٥) اختلاف در پوشش زنان لباده‌پوش و لیلا با عناصر روایی دیگر ازجمله رنگ و نور تأکید بیشتری پیدا می‌کنند. رنگ سیاه لباس زنان با وجود خیابان بی‌نور و مسقف بیشتر به چشم مخاطب می‌آید. این تفاوت‌ها بر اختلاف فردی لیلا با سایر زنان سرزمین خود دلالت می‌کند: «– کوچه‌ای که در آن ده‌ها زن در لباده‌های بلند سیاه می‌آیند.– لیلا و ارسلان می‌ایستند. ارسلان کاملاً رنگ‌باخته.» (همان: ۷۱) و در نهایت تفاوت ظاهری لیلا در ابتدا و انتهای روایت به تغییر و تحول هویت و فردیت او تأکید می‌کند: «**اتاق لیلا. شب. تو.** لیلا وارد قاب آینه می‌شود. لحظه‌ای خود را برانداز می‌کند. بعد پشت میز تقریباً می‌افتد.[...] **اتاق لیلا. شب. تو.** لیلا جلوی آیینه نشسته است، پیرهن اعظم به تنش؛ و خود را آرام و باشکوه بزک می‌کند؛ چشم‌ها را می‌کشد، و آن‌ها درشت‌تر جلوه می‌کنند. لب‌ها را رنگ می‌زند؛ و گونه‌ها را تغییر می‌دهد. مژه‌ها را صاف می‌کند و به گردن خود دست می‌کشد؛ موها را به

دو طرف می‌ریزد؛ و این‌ها همه آرام. اتاق نیمه‌تاریک است. صدای در؛ لیلا بی‌حرکت می‌ماند، و با شکوه در آینه به خود می‌نگرد.» (همان: ۷۶–۱۱۴)

در نهایت، تقابل کنش‌های آغازین و فرجامین لیلا نسبت به اثبات خود و تلاش برای احیای زندگی با صدور شناسنامه‌اش خوانشی ضمنی را در پی دارد. در آغاز روایت مصمم و امیدوار بودن لیلا به زندگی ایده‌ئال و تثبیت خود به دیگری، هدف اصلی وی به شمار می‌آمد که برای آن برابر چالش‌های زیادی جنگید. حال در رویدادهای آخرین روایت که مخاطب انتظار گره‌گشایی و بازگشت قهرمان به اعتدال را دارد، همه‌چیز ازسوی لیلا نقش بر آب می‌شود. گویی او خودش را هم نمی‌شناسد و انکار می‌کند. «**لیلا**: آقایون می‌گن باید ثابت کنم. **آقای ادباری**: باید یک استشهاد تنظیم کنید! **آقای ضروری**: [توضیح می‌دهد] استشهاد! مردم محله‌تون شهادت بدن! **لیلا** من که زنده‌م! [...] **لیلا**: من گمش نکردم. کی می‌گه من از اولم شناسنامه داشتم؟ [...] جمعی پشت در بی‌تابی‌کنان با برگه‌های رسید به‌دست. لیلا جدا از همه سربه‌دیوار نهاده با نگاهی خالی و کدر. از جمع، زنی جدا می‌شود و می‌رود از آقای ضروری شناسنامه‌اش را می‌گیرد و امضا می‌کند. تصویر لیلا تقریباً مات؛ مردی از جلوی او می‌گذرد و شناسنامه‌اش را می‌گیرد.» (همان: ۱۱۰–۱۳)

۵. نتیجه گیری

بازنمایی هویت در متون هنری و گفتمان روایی، مسئله‌ای است که می‌تواند با رویکرد بینارشته‌ای بررسی شود. هویت و مؤلفه‌های آن، سازنده و برساختهٔ بسیاری از متون روایی است؛ و به همین سبب، تحلیل معنا و درونمایهٔ مرتبط با هویت، و نیز بررسی شیوهٔ بیان آن می‌تواند دستاوردهای تحقیقاتی را در دو حوزهٔ نقد ادبی و مطالعات جامعه‌شناختی تکمیل

کند. فیلمنامهٔ *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس*، نوشتهٔ بهرام بیضایی در سال۱۳۵٤ است که به فیلم تبدیل نشده، اما به‌خوبی تأثیر هویت اجتماعی را بر هویت فردی بازنمایی کرده است. این درون‌مایه با شیوه‌های روایت‌پردازی محقق شده است که عمده‌ترین جلوه‌های آن در طرح داستان (رویدادهای اصلی روایت)؛ عناصر روایی (شخصیت‌پردازی، کنش، مکان و زمان، نماد)؛ و تقابل‌های دوگانهٔ متن است. تفسیر رویدادهای اصلی روایت از دیدگاه بازنمایی هویت، نشان می‌دهد لیلا، شخصیت اصلی داستان، با بحران هویت مواجه است و برای رفع آن موقعیت خود را تغییر می‌دهد و از یک محلهٔ کوچک به محلهٔ بزرگ‌تری سفر می‌کند؛ از این رو تأکید متن بر به‌کارگیری و تأثیر عنصر مکان در به تصویر کشیدن ضمنی هویت لیلا و سایر شخصیت‌های فرعی داستان، بسیار دلالت‌مند است. چالش‌های هویتی برای لیلا و شکست‌های پی در پی او در راستای ثبات یافتن اغلب با بیان موانع اجتماعی همراه است که می‌توان آن‌ها را نمودهای هویت اجتماعی دانست. در نتیجهٔ ناکامی‌ها و بی‌ثباتی‌های لیلا که برآمده از گفتمان غالب اجتماع است، راهی جز تن دادن به هویتی اجباری، مطرود و ضد ارزش باقی نمی‌ماند. در پردازش رویدادهای دلالت‌مند، شخصیت‌های متعددی خلق شده‌اند که هریک از آن‌ها بخشی از مؤلفه‌های هویت را به نمایش می‌گذارند؛ هویتی که یا بر جهل استوار است یا بر تمتع و کامجویی؛ مانند خانوادهٔ لیلا، ارسلان، آقای ادباری، سراج و غیره. بسیاری از رخدادها در مکان یا زمان وقوع خود، معنایی ضمنی دارند که درونمایهٔ روایت، یعنی تأثیر هویت اجتماعی بر هویت فردی را برجسته‌تر می‌کنند. نمادها نیز با توزیع خود در قسمت‌های مختلف ذهن خواننده را به تحلیل و تأویل برمی‌انگیزند؛ و ناگزیر همهٔ تفسیرها با رویدادها و شخصیت‌ها و کنش‌ها و غیره مرتبط است و باز درون‌مایه مرتبط با هویت را پررنگ می‌کند؛ مانند قطار، آینه، شمشیر و مانند آن. تقابل‌هایی مانند خانواده‌دار/ بی‌خانواده؛ محلهٔ کوچک/ محلهٔ بزرگ؛ با شناسنامه/

بی‌شناسنامه؛ شاغل/ بی‌کار و...، همه بر تقابل مرکزی باهویت/ بی‌هویت یا هویت مطلوب/ هویت مطرود مرتبط است.

پی‌نوشت

۱)این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسندهٔ مسئول با عنوان «بازنمایی هویت در سه اثر بهرام بیضائی با رویکرد روایت‌شناسی رولان بارت» به راهنمایی دکتر نعمت‌اله ایران‌زاده و دکتر زهرا حیاتی در دانشگاه علامه طباطبایی، در سال ۱۴۰۰ است.

کتاب‌نامه

ابوالحسنی، سید رحیم (۱۳۸۸). *تعیین و سنجش مؤلفه‌های هویت ایرانی*. گروه پژوهش‌های فرهنگی و اجتماعی. چاپ اول. تهران: نشر مرکز تحقیقات استراتژیک مجمع تشخیص مصلحت نظام.

حمدی کمالوند، بهاره، مرادی، سیاوش (۱۴۰۱). بررسی روانشناسی خودکامگی در فیلمنامه‌های «آهو، سلندر، طلحک و دیگران» و قصه‌های «میر کفن‌پوش» اثر بهرام بیضایی. پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی. دوره چهارم، ش ۷، صص۳۲-۱.

بیضایی، بهرام (۱۳۹۸). *حقایق دربارهٔ لیلا دختر ادریس*.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۱). *هویت اجتماعی*، ترجمهٔ تورج یاراحمدی، تهران: نشر شیرازه.

چوبساز، تهمینه، عارف، محمد (۱۴۰۲). بررسی تطبیقی نمادها و نشانه‌های بصری در نمایشنامه «مرگ یزدگرد» بهرام بیضایی با فیلمنامه «ماهی و گربه» شهرام مکری. پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی. دوره پنجم. ش ۹، صص ۱۶۹-۱۴۲.

ساروخانی، باقر (۱۳۷۵). *درآمدی بر دایرةالمعارف علوم اجتماعی*. جلد۲. چاپ سوم، تهران: کیهان.

عبداللهی، محمد و محمدعثمان حسین‌بر (۱۳۸۱). *گرایش دانشجویان بلوچ به هویت ملی در ایران*. نامهٔ انجمن. دورهٔ چهارم، ش ٤، صص۱۲٦-۱۰۱.

فاضلی، نعمت‌الله(۱) (۱۳۷٤). *درآمدی بر جامعه‌شناسی هنر و ادبیات*. فصلنامهٔ علوم اجتماعی دانشگاه علامه. پاییز و زمستان. ش ۷ و ۸، صص ۱۳٤-۱۰۷.

فاضلی، نعمت‌الله (۲) (۱٤۰۰). معلم *بوم‌شناختی و دگرخواهی زیست‌محیطی». پرسش دورهٔ جدید از جامعهٔ ایدئولوژیک تا جامعهٔ اخلاقی*. ش ٦، صص ۵۹-۵٦.

فیضی مقدم، الهه؛ عارف، محمد؛ شریف‌زاده، محمدرضا (۱٤۰۱). مطالعه تطبیقی اساطیر پیکرگردانی در نمایشنامه‌های بهرام بیضایی بر مبنای نظریه بیش‌متنیت ژرار ژنت. پژوهش‌های بین رشته‌ای ادبی. دوره چهارم، ش ۸، صص۳۱۲-۲۷٦.

گیدنز، آنتونی(۱) (۱۳۷٦). *جامعه‌شناسی*. ترجمهٔ منوچهر صبوری. تهران: انتشارات نی.

گیدنز، آنتونی (۲) (۱۳۸۵). *تجدد و تشخص*. ترجمهٔ ناصر موفقیان، تهران: انتشارات نی.

میرزایی، سید آیت‌الله (۱۳۸٤). *«کار؛ عاملی مؤثر در جامعه‌پذیری». تدبیر*. ش ۱٦٦، صص ٦۷-٦۳.

هزار جریبی، جعفر. لهراسبی، سعید (۱۳۹۰). *«بررسی رابطهٔ سرمایه اجتماعی با میزان هویت جمعی». جامعه‌شناسی کاربردی*. سال بیست‌ودوم. شمارهٔ پیاپی (٤۲). شمارهٔ دوم. تابستان، صص ۲۰-۱.

Stryker, Sheldon & Peter Burk (2000); "The past.present.and future of an identity Theory" *psyochohogy Quaterly* Vol 63: 284-297.

Tajfel, H. and Turner, J. C. (1979) "Integrative Theory of Intergroup Conflict". In Worchel, S. and Austin, W. G (eds) The Social Psychology of Intergroup Relations, Monterey, CA: Brooks/Cole.

Tajfel, H. and Turner, J. C. (1986) "The Social Identity Theory of Intergroup Behaviour". Worchel, S. and Austin, W. G (eds) Psycholog

Turner, John C. (1999) "some current issues in research on social identity and self-categorization theory', In: Name Ellemers; Russell Spears; Bertjan Doosge (eds.) Social identity: Context, commitment, Content, London, Blackwell Publishers, pp. 6-34.

Persian Refrences

- Abdullahi, Mohammad and Mohammad Osman Hosseinbar (2002). The orientation of Baloch students towards national identity in Iran. Association letter. The fourth period, vol. 4, pp. 101-126. [In Persian].
- Abolhasani, Seyyed Rahim (2009). Determining and measuring the components of Irania n identity. Cultural and social research group. First Edition. Tehran: Publication of the Strategic Research Center of the Expediency Council. [In Persian].
- Bayzaei, Bahram (2018). Facts about Laila, daughter of Idris. [In Persian].
- Fazli, Nematullah (1) (1995). An introduction to the sociology of art and literature. Social Sciences Quarterly of Allameh University. Autumn and winter. No. 7 and 8. pp. 107-134. [In Persian].

- Fazli, Nematullah (2) (2021). Ecological teacher and environmental altruism". The question of the new era from ideological society to moral society. No 6. pp.56-59. [In Persian].
- Giddens, Anthony (1) (1997). Sociology Translated by Manouchehr Sabouri. Tehran: Nei Publications. [In Persian].
- Giddens, Anthony (2) (2006). Modernity and individuality. Translated by Nasser Moafaghian, Tehran: Nei Publications. [In Persian].
- Hezar Jaribi, Jafar. Lehrasbi, Saeid (2018). "Investigating the relationship between social capital and the level of collective identity". Applied sociology. The twenty-second year. Consecutive number (42). Number two. Summer. pp. 1-20. [In Persian].
- Jenkins, Richard (2008). Social identity, translated by Toraj Yarahamdi, Tehran: Shirazeh publishing. [In Persian].
- Mirzaei, Seyyed Ayatollah (2004). "Work; An effective factor in socialization". Resourcefulness No. 166. pp. 63-67. [In Persian].
- Sarukhani, Bagher (1996). Introduction to encyclopedia of social sciences. Volume 2. Third edition, Tehran: Kayhan. [In Persian].
- Stryker, Sheldon & Peter Burk (2000); "The past.present.and future of an identity Theory" *psyochohogy Quaterly* Vol 63: 284-297.
- Tajfel, H. and Turner, J. C. (1979) "Integrative Theory of Intergroup Conflict". In Worchel, S. and Austin, W. G (eds) The Social Psychology of Intergroup Relations, Monterey, CA: Brooks/Cole.

- Tajfel, H. and Turner, J. C. (1986) "The Social Identity Theory of Intergroup Behaviour". Worchel, S. and Austin, W. G (eds) Psycholog
- Turner, John C. (1999) "some current issues in research on social identity and self-categorization theory', In: Name Ellemers; Russell Spears; Bertjan Doosge (eds.) Social identity: Context, commitment, Content, London, Blackwell Publishers, pp. 6-34.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی