*Sociology of Culture and Art* Volume 5. Issue 5. Winter 2024. Pages 36 to 48

**Research Paper**

# Reading *La Femme Nikita*, based on Joseph Campbell's constructive - comparative mythology

**Fatemeh Mehrabi[1], Afsaneh Ghani[2]**
1. PhD student of Comparative and Analytical History of Islamic Art, Tehran University of Art, Tehran, Iran.
2. Assistant Professor, Farsh Department, Faculty of Arts and Humanities, Shahrekord University, Shahrekord, Iran (Corresponding aythor)

https://doi.org/10.22034/scart.2023.62880

Received: June 12, 2023
Accepted: September 7, 2023
Available online: March 15, 2024

## Abstract

Many cinematic works around the world revolve around a critical character, and together the common feature of these works leads to an archetype that Joseph Campbell used as the basis of a theory that makes it easy to understand all their hidden meanings of the works. The hero's archetype appears in most works as a man, while the hero can also be a woman. Due to the limited presence of female heroes in cinematic works, this study was intended to investigate female heroes' presence based on the film "La Femme Nikita." the research had to answer these questions: "What is the pattern that shapes the story of the hero in the movie" La Femme Nikita"? What is the hidden meaning in this work and the formation of meaning in this work despite its structural similarity with other works of the hero How is the axis done? ". in this way, the article took a descriptive and analytical method and, based on the analysis of information collected from constructive comparative mythology, concluded that the pattern shaping the story of the hero in the film " La Femme Nikita" is the same explanatory pattern of Campbell, however, certain details are different due to the change in the hero's gender. This work's hidden meaning is derived from the dual confrontation of nature/culture, animus/anima, love/violence, forgiveness/justice, and the confrontation and conflict with the West's patriarchal culture.

**Keywords:** Comparative Studies, Mythical Criticism, Hero's Journey, Joseph Campbell, La Femme Named Nikita

Mehrabi, F & Ghani, A. (2023). Reading *La Femme Nikita*, based on Joseph Campbell's constructive-comparative mythology, *Sociology of Culture and Art*, 5(5), 36 -48.

**Corresponding author:** **Afsaneh Ghani**
**Address:** **Shahrekord University**
**Tell: 09190952439**
**Email: Ghani@sku.ac.ir**

# Extended Abstract


## 1- Introduction

In the realm of global cinematic productions, a recurring archetype, expounded upon by Joseph Campbell in a seminal theory, serves as a key to deciphering their concealed narratives. This archetype, recognized as the hero, predominantly assumes the guise of a male protagonist in most instances; however, it is essential to acknowledge the presence of female heroes as a significant but comparatively limited phenomenon within the cinematic landscape. Within this context, this research endeavors to explore the representation of female heroes in cinema, with a particular focus on the film "La femme Nikita." The primary research inquiries addressed are twofold: firstly, to discern the underlying pattern that shapes the heroine's narrative in the film "La femme Nikita," and secondly, to unravel the latent meanings embedded in this work, despite its structural alignment with other hero-centric narratives. This article employs a descriptive and analytical approach, emphasizing the method of comparative constructionist mythology research. The investigation culminates in the revelation that the narrative pattern molding the heroine's journey in "La femme Nikita" closely parallels Campbell's archetypal framework, albeit with nuanced alterations attributable to the heroine's gender transformation. The concealed meaning within the film derives from the juxtaposition and tension between dichotomies such as nature/culture, animus/anima, love/violence, and forgiveness/justice, ultimately manifesting as a confrontation with and critique of the prevailing patriarchal Western culture.

## 2- Methods

Joseph Campbell's constructivist comparative mythology method comprises three phases: Hero Identification: The first step entails recognizing the central character, the hero, regardless of the artistic medium. General Hero's Journey: In the second stage, the hero's overall journey is delineated, involving Departure, Tashraf, and Return phases, revealing the hero's fundamental trajectory. Hero's Journey Stages: The third level identifies seventeen specific stages within the hero's journey, including Departure and Separation (e.g., call to adventure, refusal, supernatural aid), The Initiation (e.g., road of trials, meeting the mentor, avoiding temptation), and The Return (e.g., refusal of return, magic flight, rescue from without). This structured approach facilitates in-depth analysis and interpretation of narrative structures across diverse artistic forms.

## 3- Findings

Through the application of the constructive comparative mythology criticism method to the analysis of the film "La femme Nikita," several novel findings have emerged. Notably, the film exhibits a series of logical dualities, encompassing themes, objects, and events, which include the oppositions of nature/culture, animus/anima, affection/violence, and forgiveness/justice. Within the narrative, these dualities give rise to diverse meanings, each stemming from various confrontations in distinct situations. However, the overarching meaning of the film revolves around Nikita's deliberate choices favoring nature, anima, love, and forgiveness over the impositions of her environment—namely, culture, animus, violence, and justice. In the film's denouement, Nikita's ultimate acquisition, in alignment with Campbell's theory, is her heightened self-awareness of femininity. This realization is a testament to her personal growth throughout the narrative. Despite the affection and attention she receives from two men, Bob and Marco, Nikita discerns that surrendering to their love would entail capitulating to the confines of their patriarchal culture. Remarkably, this culture had previously deemed her a paragon of success in every aspect. Thus, while externally recognized as triumphant, Nikita grapples with internal turmoil as she navigates the complex dynamics of her choices. This exploration underscores the multifaceted nature of Nikita's journey and highlights the film's engagement with gender dynamics, offering a nuanced perspective on the intersection of personal agency and societal expectations. Consequently, "La femme Nikita" not only aligns with Campbell's hero archetype but also provides a thought-provoking commentary on gender, culture, and the complexities of self-realization within a patriarchal context.

## 4- Discussion & Conclusion

This article's findings have illuminated two key aspects of "La femme Nikita." Firstly, it reaffirms the applicability of Joseph Campbell's monomyth method in reinterpreting Nikita's journey as the film's central hero. This addresses the primary research question concerning the pattern shaping Nikita's narrative. Secondly, addressing the research's secondary question pertaining to the hidden meaning within the film reveals a prominent theme: male violence, rooted in culture. The film commences with a portrayal of a woman disguised as a man, participating in a robbery alongside a group of male delinquents, which tragically


Mehrabi, F & Ghani, A. (2023). Reading *La Femme Nikita*, based on Joseph Campbell's constructive-comparative mythology, *Sociology of Culture and Art*, 5(5), 36 -48.

culminates in the murder of a policeman. Subsequently, Nikita undergoes relentless training at the Center, an institution that sharpens her proficiency in violence and murder. The underlying question emerges: How should a woman navigate such a culture? Initially, Nikita must emulate male behaviors to gain acceptance within this male-dominated group. Even when she endeavors to embrace her feminine identity, unforeseen events disrupt her efforts. For instance, a seemingly intimate moment in a restaurant turns into a harrowing experience when she receives a gift from a man, only to discover it conceals a weapon meant for a mission. This mission ultimately results in a tumultuous conflict and explosion in the restaurant's kitchen. Similarly, while honeymooning in Venice, her encounter with Marco leads to yet another summons for a murder mission. In conclusion, "La femme Nikita" presents a thought-provoking commentary on the prevalence of male violence deeply ingrained in culture. The film highlights the challenges faced by a woman attempting to assert her identity within such a framework, emphasizing the discord between personal desires and societal expectations. This exploration underscores the film's engagement with complex gender dynamics and serves as a pertinent critique of a culture that subjugates women to prevailing norms.

## 5- Funding

No funding has benn received for conducting this research.

## 6- Authors' Contributions

Design and ideation: Fatemeh Mehrabi; Methodology and data analysis: Fatemeh Mehrabi and Afsaneh Ghani; Supervision and final writing: Afsaneh Ghani and Fatemeh Mehrabi.

## 7- Conflict of Interests

Authors declared no conflict of interest.

فصلنامه علمی جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر | دوره پنجم، شماره پنجم، زمستان ۱۴۰۲، ص ۳۶-۴۸

مقاله پژوهشی

# خوانش فیلم «زنی به نام نیکیتا» براساس اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرای جوزف کمبل

**فاطمه مهرابی[۱*] ، افسانه قانی[۲]**

۱. دانشجوی دکتری تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، دانشگاه هنر تهران، تهران، ایران.

۲. استادیار ،گروه فرش، دانشکده هنر و علوم انسانی فارسان، دانشگاه شهرکرد. شهرکرد، ایران.

https://doi.org/10.22034/scart.2023.62880

تاریخ دریافت: ۲۲ خرداد ۱۴۰۲

تاریخ پذیرش: ۱۶ شهریور ۱۴۰۲

انتشار آنلاین: ۲۵ اسفند ۱۴۰۲

**چکیده**

آثار سینمایی بسیاری در سراسر جهان حول یک شخصیت کلیدی شکل گرفته‌اند که با ویژگی‌های مشترکشان در کنار هم، به کهن الگویی رهنمون می‌شود که جوزف کمبل آن را دست‌مایه نظریه‌ای قرار داد که فهم همه آثار و معانی پنهانشان را به سادگی میسر می‌کند. این کهن‌الگو که قهرمان نام دارد در غالب آثار به صورت یک مرد رخ می‌نماید حال آنکه قهرمان می‌تواند یک زن نیز باشد. نظر به محدودیت حضور قهرمانان زن در آثار سینمایی، این پژوهش بر آن بود تا با مبنا قرار دادن فیلم «زنی به نام نیکیتا» به بررسی چند و چون حضور قهرمان زن در آثار سینمایی بپردازد. در این راه برای پاسخ به پرسش‌های پژوهش بدین ترتیب که: الگوی شکل دهنده به سرگذشت قهرمان در فیلم «زنی به نام نیکیتا» چیست؟ معنای پنهان در این اثر چیست و شکل‌گیری معنا در این اثر علی رغم شباهت ساختاری‌اش با سایر آثار قهرمان محور، چگونه انجام می‌گیرد؟ این نوشتار شیوه‌ای توصیفی و تحلیلی در پیش گرفت و با ابتنا به روش تحقیق اسطوره شناسی تطبیقی ساختگرا به این نتیجه دست یافت که الگوی شکل دهنده به سرگذشت قهرمان در فیلم «زنی به نام نیکیتا» همان الگوی تبیینی کمبل منتها با در نظر گرفتن جزئیاتی به خاطر تغییر جنسیت قهرمان است. معنای پنهان در این اثر از تقابل دوگانه‌های طبیعت/فرهنگ، آنیموس/آنیما، محبت/خشونت، بخشش/عدالت حاصل شده و همانا تقابل و تنازع با فرهنگ مرد سالارانه غرب است.

**واژه‌های کلیدی:** مطالعات تطبیقی، نقد اسطوره‌ای، سفر قهرمان، جوزف کمبل، زنی به نام نیکیتا

**استناد:** مهرابی، فاطمه و قانی، افسانه (۱۴۰۲). خوانش فیلم «زنی به نام نیکیتا» براساس اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرای جوزف کمبل. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۳۶-۴۸.

* **نویسنده مسئول: افسانه قانی**

**نشانی: دانشگاه شهرکرد**

**تلفن: 09190952439**

**پست الکترونیکی: Ghani@sku.ac.ir**

## ۱- مقدمه و بیان مسئله

نابودگر، مرد سوم، لارنس عربستان، کازابلانکا، صورت زخمی، شجاع دل، پدر خوانده، بیگانه، آخرین موهیکان فقط چند عنوان از چند صد فیلم هالیوودی هستند که علی‌رغم همه تفاوت‌های ظاهریشان یک ویژگی مشترک دارند و آن بازیگر نقش اولی است که کل روایت فیلم حول او و کنش‌هایش شکل گرفته است و صد البته با مروری بر تاریخ سینما و حتی ادبیات جهان کم نیستند نمونه‌هایی از این دست که کلیت فرم و محتوایشان معطوف به یک شخصیت کلیدی است. با نگاهی به آثار سینمایی سایر نقاط جهان و حتی ایران می‌توان نمونه‌های از این دست را یافت که تصویری کلی از وجود شخصیتی به دست می‌دهد که گویی در همه نقاط جهان صرف نظر از تفاوت‌های ظاهری، حضوری مشابه و حتی همیشگی دارد. با کنار هم قرار دادن این صدها فیلم با ویژگی مشترک داشتن یک شخصیت کلیدی، یک نکته توجه را به خود جلب می‌کند و آن این که، گویی انسان در همه این سال‌ها از چنین الگویی نه تنها خسته نشده که همواره مشتاق دیدن، دریافت نمونه‌ها و صورت‌های متفاوتی از آن است. همین تکرار پربسامد در طول سالیان دراز ذهن را بدان رهنمون می شود که گویی در پس این عرضه و تقاضای روایات سینمایی چیزی جهان شمول وجود دارد که محدود به تاریخ و جغرافیا نیست. از همین جا مفهوم کهن‌الگویی که یونگ مطرح کرد خودنمایی می‌کند و چنین به ذهن متبادر می‌کند که گویی در پس این همه، الگویی از همین جنس نهفته است.

در میان کهن‌الگوهای طرح شده توسط یونگ، الگویی موجود است که به خوبی با شخصیت کلیدی که ذکر آن رفت، هم‌خوان و آن کهن‌الگوی قهرمان است. با مروری مجدد بر همه نمونه‌هایی که در این زمینه موجودند، نکته‌ای در مورد عمده این آثار خودنمایی می‌کند و آن است که شخصیت کلیدی یاد شده در این فیلم‌ها، مرد است و دور از ذهن نیست که در جوامع مردسالار چنین چیزی طبیعی باشد؛ اما در این میان نیز هستند فیلم‌هایی که شخصیت قهرمانشان زن بوده است. یکی از این فیلم‌ها، فیلم «زنی به نام نیکیتا» محصول سال ۱۹۹۰ سینمای فرانسه است که در این نوشتار مورد توجه قرار گرفته است. از این رو در این مجال سعی بر آن است تا با تمرکز بر ویژگی خاص این فیلم یعنی قهرمان محور بودن آن، بدین پرسش‌ها پاسخ داده شود که: الگوی شکل دهنده به سرگذشت قهرمان در فیلم «زنی به نام نیکیتا» چیست؟ معنای پنهان در این اثر چیست و شکل‌گیری معنا در این اثر علی رغم شباهت ساختاری‌اش با سایر آثار قهرمان محور چگونه انجام می‌گیرد؟ پاسخ گفتن دقیق و نظام‌مند به چنین پرسش‌هایی میسر نمی‌شود، مگر از گذر مواجهه‌ای روشمند با این فیلم و تحلیل اجزای آن بر اساس روشی که کارآمدی آن اثبات شده است. یکی از روش‌هایی که با محور قراردادن کهن‌الگوی قهرمان و از طریق ساز و کاری نظام‌مند بررسی آثار هنری را از این منظر میسر می‌کند، نقد اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرا است که توسط جوزف‌کمبل مطرح شد. از این رو در نوشتار حاضر و در ادامه پس از بررسی پیشینه پژوهش‌های انجام شده در این حیطه به تبیین این روش و تحلیل نمونه مطالعاتی پژوهش پرداخته خواهد شد.

## ۲- پیشینهٔ پژوهش

### ۲-۱: پیشینهٔ تجربی

تازه‌ترین پژوهشی که به مطالعه کهن‌الگوی قهرمان در آثار سینمایی پرداخته، مقاله‌ای با عنوان «قهرمان اسطوره‌ای در سینمای مسعود کیمیایی» است که توسط زهرا مجدی‌زاده و دیگران (۱۳۹۸) نگاشته شده است. این پژوهش قهرمان و ویژگی‌های آن در آثار مسعود کیمیایی را مورد مطالعه قرار داده و نهایتاً به این نتیجه رسیده که بازتاب شرایط اجتماعی هر دوره، منجر به خلق دو گونهٔ متفاوت از قهرمان در سینمای کیمیایی شده است، در دوره پیش از انقلاب اسلامی قهرمان دارای ویژگی‌های اسطوره‌ای بوده و در سال‌های اخیر، قهرمانان او از الگوهای اسطوره‌ای پیشین فاصله و متناسب با شرایط اجتماعی، در زندگی روزمره غرق شده‌اند. دیگر پژوهش انجام شده در این حوزه، مقاله‌ای با عنوان «مطالعه مؤلفه‌های خلق قهرمان نوجوان در فیلمنامه بر اساس الگوی سفر قهرمان با در نظر گرفتن فرهنگ و هویت ایرانی (بررسی موردی: فیلم‌های کودکی ایوان و کودک و فرشته)» است که توسط اکبر کشتکار و دیگران (۱۳۹۴) نوشته شده است. این پژوهش یک مرحله از الگوی سفر قهرمان طرح شده توسط کمبل را حذف، و سه مرحله بـه آن اضافه کرده و الگویی جدید برای سفر قهرمان نوجوان ارائه کرده است که اگر منصفانه به همه

مبادی‌ای که کمبل برای رسیدن به این روش طی کرد، توجه شود و با کار پژوهشگران این مقاله مقایسه شود، می توان چنین استنباط کرد که کار پژوهشگران این نوشتار آن‌گونه که باید پایه‌های محکمی نداشته و آن چنان که باید قابل اتکا نیست. مقاله دیگری با عنوان «تحلیل ساختار فیلم‌های حماسی بر اساس الگوی سفر قهرمان» توسط مسعود نقاش‌زاده و سید مصطفی مختاباد (۱۳۹۴) چاپ شده و به تحلیل روایت شناختی فیلم سینمایی دلاور (۱۹۹۵) به کارگردانی مل گیبسون و بازخوانی مراحل مختلف سفر قهرمان در این فیلم و کشف چگونگی کاربرد این الگو در طراحی ساختار دراماتیک فیلم‌های حماسی پرداخته است. دو مقاله دیگر«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» نوشته شده توسط بهروز محمودی بختیاری و دیگران(۱۳۹۳) «مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی» نادیا معقولی و دیگران(۱۳۹۱) و «بازنمایی سوژه زن در سینمای نمایش خانگی، مطالعه موردی سریال مانکن» که توسط کبیری و شافعی (۱۴۰۲)، نگارش شده‌اند، آثار دیگری هستند که کهن‌الگوی قهرمان در آثار سینمایی را مورد بررسی قرار داده‌اند؛ منتها هیچ یک از این پژوهش‌ها، حضور قهرمان زن در آثار سینمایی غربی را مورد توجه قرار نداده‌اند. پرداختن به چنین مسئله‌ای از آن رو اهمیت دارد که غرب به عنوان یک جامعه مردسالار در اغلب موارد تصویری از قهرمان مذکر ارائه داده و اگر معدود مواردی قهرمانان زن در این فرهنگ شکل گرفته‌اند، شایسته است که نحوه مواجهه آن با این قهرمانان مورد تحلیل و بررسی قرار گیرد.

## ۲-۲: ملاحظات نظری

اینک در این مجال با توجه به تمام مواردی که گفته شد، می‌توان به تبیین روش این پژوهش پرداخت تا در ادامه و با ابتنا بدان بتوان نمونه مطالعاتی این نوشتار را مورد تحلیل قرار داد. روش این پژوهش چنان که پیشتر نیز گفته شد، نقد اسطوره‌شناختی تطبیقی ساخت‌گرا است. از این رو لازم است تا به ذات تطبیقی و ساخت‌گرایانه آن در کنار وجه اسطوره‌شناختی اش توجه شود. مطالعات تطبیقی اسطوره‌شناسی در سال ۱۸۸۰ توسط ماکس مولر بنیان‌گذاری[1] شد و پس از وی توسط اسطوره‌شناسانی چون شوارتز[2]، برال[3]، ژاکوب گریم[4] و ژرژ دومزیل[5] توسعه و تکوین پیدا کرد. اسطوره‌شناسی تطبیقی و کنشگرای طرح شده توسط دومزیل[6] در کنار قابلیت استفاده از اسطوره در روانکاوی و طرح کهن‌الگوها به عنوان عوامل مؤثر در روان بشری توسط یونگ به جوزف جان کمبل[7] اسطوره‌شناس و انسان‌شناس آمریکایی کمک کرد تا طرح کلی نظریه‌ای مبنی بر جستجوی یک بنیان واحد برای اسطوره‌ها بر اساس کنش‌هایشان در ذهنش شکل بگیرد. از سوی دیگر با توسعه‌ی پارادایم ساخت‌گرایی و رونق گرفتن حوزه‌هایی چون انسان‌شناسی، ادبیات و فرهنگ در این پارادایم، مقدمات پرداختن به اسطوره در این حوزه‌ها با نظامی جدید فراهم شده بود. جوزف کمبل که بسیار تحت تأثیر پارادایم ساخت‌گرایی بود توانست با بهره‌گیری از دستاوردهای پارادایم ساخت‌گرایی به تکمیل و توسعه نظریه‌اش بپردازد. در این پارادایم مواجهه با مسائل با مد نظر قرار دادن این که برای هر چیز روایی یک تئوری ساختاری ظریف و دقیق وجود دارد، صورت می‌گیرد. این ساختار بازتابی از ساختار ذهن انسان و وجود آن لازم است تا از آشوب احتمالی ترکیبات و معانی بی‌شمار جلوگیری شود؛ بنابراین کمبل که در روند مطالعاتش روایت‌های اسطوره‌ای سراسر جهان را تا مرتبه کهن‌الگو تطبیق و تقلیل داده بود، تحت تأثیر پارادایم ساخت‌گرایی، ساختاری را در روایت‌ها جست‌وجو می‌کرد که بازتابی از ساختار ذهن انسان باشد. این ساختار ذهن آدمی را در مواجهه با تمام داده‌هایی که ممکن بود آن را مشوش کند، یاری می‌کرد تا به پدیده‌های اطرافش معنا بخشد و آنها را طبقه‌بندی کند.

برای مطالعه بیشتر:
1 Muller, F.Max.(1880). Comparetive Mythology. London: George Routledge and sons.
2 Wilhelm Schwartz
3 Michel Breal
4 Jacob Grimm
5 Georges Dumézil
۶ برای مطالعه بیشتر: نامور مطلق، بهمن، عوض‌پور، بهروز.(۱۳۹۵). اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ دومزیل، تبریز: نشر موغام.
7 Joseph John Campbell

کلود لوی استروس[8] مردم‌شناس و فیلسوف فرانسوی که بنیان‌گذار مکتب انسان‌شناسی ساخت‌گرا است، در همان دوران می‌کوشید بداند نیاکان بدوی بشر چگونه طی فرایند تکامل خود، نخستین بار به جهان اطرافشان معنا بخشیدند. از نظر او، یکی از عملکردهای بنیادین ذهن آدمی، خلق تقابل‌ها بود و تقابل‌های دوگانه را زیربنای فرهنگ می دانست. او معتقد بود ساختار تفکر بدوی بر تقابل استوار است و نیاکان ما با فراگرفتن اشکال اولیه‌ی زبان، گویی طبقه‌بندی جهان خود را آغاز کردند(برتنس، ۱۳۸۴: ۷۷-۷۸). کمبل نیز مانند لوی‌استراوس، رمز گوناگونی فرهنگی را در ساختارهای شناختی، یعنی همان الگوهایی که ذهن بشر بر واقعیت تحمیل می‌کند، می‌جست. لوی استروس اسطوره را چون گفتاری می‌دانست که، در نظامی نمادین بیان می شود و بر این باور بود که از آنجا که عناصر و قاعده‌های درونی این نظام ناشناخته‌اند، اما همانطور که یک زبان شناس قادر است از طریق پژوهش در مجموعه‌ای از جملات، دستور زبان را شناسایی کند؛ عناصر و الگوهای درونی این نظام نیز قابل شناسایی‌اند. برای شناسایی این قواعد لازم است تا با منطق تقابل‌ها در جهان اسطوره‌ها آشنا باشیم(احمدی،۱۳۸۰: ۱۷۸).

اسطوره‌شناسی تطبیقی و کنش‌گرا، طرح تأثیر کهن‌الگوها در ناخودآگاه جمعی و ورود به پارادایم ساخت‌گرایی مقدماتی را فراهم کرده بود که در سال ۱۹۴۹ جوزف کمبل با انتشار کتاب «قهرمان هزار چهره»[9] نظریه‌ای با نام تک‌اسطوره را مطرح کند. نظریه کمبل، بیانگر داستان سفر کهن‌الگوی قهرمانی است که با از سر گذراندن یک ماجرای مهم در جریان زندگی و تلاش برای دستیابی به یک هدف، نوعی فرایند تکامل انسانی و تعالی معنوی را طی می‌کند. کمبل بر این باور است که در داستان‌های مختلف اسطوره‌ای، چند شخصیت به صورت کهن‌الگوهای اسطوره‌ای تکرار می‌شوند. این کهن‌الگوها سرشت، خصایل و نیازهای انسانی را باز می‌نمایانند. در نهایت کمبل با مطالعه‌ی اسطوره‌های بسیار از سراسر جهان به این نتیجه رسید که سفرهای همه قهرمانان روایت‌های اسطوره‌ای، دارای مراحل مشابه و یکسان است. او در این نظریه جایگاه هر یک از کهن‌الگوهای مهمی را که در تمام سفرهای اسطوره‌ای تکرار می‌شوند، مشخص می‌کند، در الگوی سفر قهرمان وظیفه‌ی او را در هر مرحله از سفر را شرح می‌دهد و تأثیر رویارو شدن قهرمان را با هرکهن‌الگو توضیح می‌دهد. سفر قهرمان کمبل نیز همچون مسیر تفرد یونگ، سفری است که در آن قهرمان در انتهای مسیر به تکامل و کشف نیروهای گوناگون خود می‌رسد. همچون یونگ که می‌گوید برای رسیدن به فردانیت، باید از لفافه‌های متعدد پرسونا عبور کنیم(مورنو، ۱۳۸۰: ۴۹)؛ تا به تمامیت و یک پارچه شدن برسیم، کمبل نیز انتهای سفرش را گذشتن از اشکال دوگانه و رسیدن به ورای تقابل‌های دوگانه را مقصد می‌داند. کمبل می‌گوید قهرمان مسیرش را برای بازیافتن خویش طی می‌کند نه بدست آوردن چیز دیگر(کمبل، ۱۳۹۵: ۴۷). همان‌طور که یونگ می‌گوید هیچ بشری قادر نیست بدون خدا مبدل به یک کل شود. کمبل نیز می‌گوید «قهرمان به‌عنوان تجلی خدا ناف هستی می‌شود» (همان: ۴۹).

اکنون مشخص است که در بازگشت هر قهرمان با فردی مواجهیم که برای بازیافتن خویش و رسیدن به فردانیت از اشکال گوناگون تقابل‌های دوگانه گذشته است. «به زبان روان‌شناسی،کهن‌الگوی قهرمان معرف چیزی است که فروید آن را ایگو می‌نامد. بخشی از شخصیت که از مادر جدا می‌شود، همان بخشی که خود را جدا از بقیه‌ی بشریت می‌انگارد. در نهایت، قهرمان کسی است که می‌تواند از محدوده و توهمات ایگو فراتر برود. ... کهن‌الگوی قهرمان معرف جستجوی من به دنبال هویت و تمامیت است» (ووگلر، ۱۳۹۱: ۵۹). یونگ اهمیت قهرمان و سفر قهرمان را این گونه بیان می‌کند: «اسطوره قهرمان رایج‌ترین و شناخته‌شده‌ترین اسطوره‌ها است و ما آن را در اساطیر قدیم یونان و روم، در قرون وسطی در خاور دور، در میان قبایل بدوی کنونی می‌یابیم»(یونگ، ۱۳۸۳، ۱۶۱). وی همچنین اسطوره سفر قهرمان را اولین مرحله از پیدایش تمایز در روان می‌داند (همان: ۱۹۳). در واقع قهرمان در جست‌وجو و شناخت خود به سفری می‌پردازد که کمبل آن را به سه مرحله اصلی تقسیم می‌کند که عبارت‌اند از عزیمت، تشرف و بازگشت؛ و آن را هسته‌ی تک‌اسطوره می‌نامد و در شرح آن می‌نویسد: «یک قهرمان از زندگی

8 Claude Lévi-Strauss
9 The Hero with a Thousand Faces

روزمره دست می‌کشد و سفری مخاطره آمیز به حیطه شگفتی‌های ماورا الطبیعه را آغاز می‌کند: با نیروهای شگفت در آنجا روبه‌رو می‌شود و به پیروزی قطعی دست می‌یابد. هنگام بازگشت از این سفر پر رمز و راز، قهرمان نیروی آن را دارد که به یارانش برکت و فضل نازل کند» (کمبل، ۱۳۹۵: ۴۰).

### نقد اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرا در عمل

حال که مبانی نظری روش تک اسطوره‌گرای کمبل در حد وسع این نوشتار شرح داده شد، اکنون در عمل بر نمونه مطالعاتی این پژوهش پیاده می‌شود تا چند و چون کاربست عملی آن هم از این راه تبیین شود. در این بخش به طور خلاصه مراتب به کارگیری روش تک اسطوره ذکر می شود و در ادامه، در بخش تحلیل نمونه مطالعاتی به تفصیل به هریک از آنها پرداخته خواهد شد. به طور کلی مطالعه یک اثر با روش کمبل در سه مرحله انجام می‌شود،که از این قرارند:

**مرحله اول**؛ تشخیص قهرمان، قهرمان کنشگر اصلی در هر اثر هنری است و بسته به نوع هنری آن، فردی است که اثرهنری درباره او و برای او شکل گرفته است.

**مرحله دوم؛** تشخیص مسیر کلی سفر قهرمان، همانطور که پیشتر گفته شد، مسیر کلی سفر قهرمان با سه نقطه عزیمت، تشرف و بازگشت معین می‌شود که با شناسایی این سه نقطه در اثر، مسیر کلی قهرمان مشخص می‌شود.

**مرحله سوم؛** تشخیص منازل سفر قهرمان، جوزف کمبل (۱۳۹۵) در کتاب *قهرمان هزار چهره* برای سفر قهرمان هفده منزل بر می‌شمرد که به طور خلاصه در جدول زیر می‌آیند. در این بین گاهی ممکن است قهرمان بسته به شرایط برخی منازل را طی نکند یا در یک زمان دو منزل را تجربه کند.

**جدول ۱. منازل سفر قهرمان نزد جوزف کمبل**

| عزیمت | تشرف | بازگشت |
|---|---|---|
| ۱. دعوت به آغاز سفر | ۱. جاده ی آزمون | ۱. امتناع از بازگشت |
| ۲. رد دعوت | ۲. ملاقات با خدا بانو | ۲. فرار جادویی |
| ۳. امداد غیبی | ۳. زن در نقش وسوسه گر | ۳. دست نجات از خارج |
| ۴. عبور از نخستین آستان | ۴. آشتی و هماهنگی با پدر | ۴. عبور از آستان بازگشت |
| ۵. شکم نهنگ | ۵. خدایگان | ۵. ارباب دو جهان |
| | ۶. برکت نهایی | ۶. رها و آزاد در زندگی |

منبع: عوض‌پور و همکاران، ۱۳۹۶، ۱۳۳.

## ۵- تحلیل یافته‌ها

### معرفی نمونه مطالعاتی

فیلم *زنی به نام نیکیتا*[10]، یک فیلم هیجانی اکشن محصول سال ۱۹۹۰ در کشور فرانسه است. فیلمنامه آن توسط لوک بسون[11] نوشته و کارگردانی شده است. بسون یکی از پدیده‌های کارگردانی و فیلمسازی دهه هشتاد سینمای فرانسه بود که نخستین

10 *La Femme Nikita*
11 Luc Besson

موفقیت تجاری خود را با فیلم مترو[۱۲] در سال ۱۹۸۴ به دست آورد. لوک بسون که متولد ۱۹۵۹ در پاریس بود تا سنین جوانی در کنار اقیانوس، جایی که پدر و مادرش مربی غواصی بودند، زندگی کرد. پس از آنکه به فیلم‌سازی علاقه‌مند شد، مدتی کوتاه در هالیوود اقامت گزید و بعد از آن به فرانسه برگشت تا فیلم‌های کوتاه تهیه کند. از اولین تجربه‌هایش در سینما باید به دستیاری لویی ژیلبر[۱۳] در « ماه شکن»[۱۴] و موریس پِلَ [۱۵] در فیلم «لولو»[۱۶] اشاره کرد. «آخرین نبرد»[۱۷] که در سال ۱۹۸۳ میلادی با بودجه‌ای ۱۷ میلیون فرانکی ساخته شد، جایزه جشنواره بین المللی - آوُقَیَز[۱۸] - را برای بسون به ارمغان آورد و کمک کرد تا در آینده بتواند تهیه‌کنندگان را قانع کند. سینمای بسون که در ابتدا از آن به عنوان موج نوی جدید نام می‌بردند «نمایشگر دنیایی بی‌پرده است که به واسطه پول و قدرت نشانی از بشریت در آن دیده نمی‌شود، جایی که تخیل انسان و واقع‌گرایی در محیطی بسته و سرکوبگر تلاقی پیدا می‌کنند» (لانزونی، ۲۰۰۲: ۳۴۱).

## خلاصه داستان

نیکیتا دختر جوان، پوچگرا و معتاد به مواد مخدری است که زندگی‌اش با بی قانونی، مواد مخدر و خشونت عجین شده است. او شبی همراه دوستانش در سرقت از یک داروخانه شرکت می‌کند. در همان اثنا یک پلیس را می‌کشد و با همین اتهام به حبس ابد محکوم می‌شود. در زندان، در پی یک بیهوشی تجویزی، زندانبانان خبر مرگ او را به رسانه‌ها داده و حتی مراسم تدفینی ساختگی برایش تدارک می‌بینند. اندکی بعد نیکیتا به هوش می‌آید و با مردی به نام باب آشنا می‌شود. باب برای او توضیح می‌دهد که توسط یک آژانس مخفی دولتی با نام «مرکز» بازداشت شده و اینک باید بین کشته شدن یا آدمکش شدن یکی را انتخاب کند. نیکیتا بالاجبار آدمکش شدن را می‌پذیرد و به تدریج در مرکز توانایی‌هایش برای تبدیل شدن به یک قاتل حرفه‌ای را ارتقاء می‌دهد. نخستین مأموریت نیکیتا و آخرین مرحله از آموزشش، کشتن یک دیپلمات خارجی در یک رستوران شلوغ، فرار از چنگ محافظ‌های حرفه‌ای او و بازگشت به مرکز بود. وی پس از این امتحان، زندگی‌اش را در نقش یک جاسوس با دو نام ماری به عنوان نام روزمره‌اش و ژوزفین به عنوان نام کاری‌اش در پاریس آغاز می‌کند. در این میان در سوپر مارکت با مردی به نام مارکو آشنا و به او علاقه‌مند می‌شود. مارکو به دلیل آنکه چیزی در مورد حرفه اصلی نیکیتا نمی‌داند، همواره در مورد گذشته او و اینکه چرا هیچ خانواده و دوستی ندارد، کنجکاو است. نیکیتا برای پاسخ به کنجکاوی‌های مارکو، باب را به عنوان عمویش برای آشنایی با مارکو، به صرف شام دعوت می‌کند و در همین مهمانی باب برای هدیه‌ی نامزدی به آنها بلیط سفر به ونیز می‌دهد. نیکیتا (ماری) و مارکو به سفر می‌روند، در ونیز نیکیتا بی آنکه بداند به یک مأموریت کاری فرستاده شده، به طور تلفنی از مأموریت خود آگاه می‌شود. نیکیتا برای انجام دستور به سرویس بهداشتی می‌رود و از مارکو می‌خواهد وارد سرویس بهداشتی نشود. او تفنگی که در سرویس بهداشتی مخفی شده را، قطعه قطعه پیدا می‌کند، به هم وصل می‌کند و در حینی که مشغول آماده کردن تفنگ است، مارکو تلاش می‌کند از پشت در با او حرف بزند. در این میان اطلاعات شناسایی فردی که باید از پنجره سرویس بهداشتی به او شلیک شود، دیرتر از حد لازم به او داده می‌شود و برای آنکه بتواند تمرکز کند، نمی‌تواند جواب مارکو را بدهد. بالاخره دستور را می‌گیرد و هدف را می‌زند. مارکو که از جواب ندادن نیکیتا و صدایی که شنیده، نگران شده، علی رغم خواست نیکیتا وارد سرویس بهداشتی می‌شود؛ اما پیش از آنکه وارد شود نیکیتا به سرعت تفنگ را پنهان و وانمود می‌کند اتفاقی نیفتاده است. اما به دلیل اینکه در حین انجام کارش مارکو را نادیده گرفته و به احساسات او آسیب رسانده، دچار عذاب وجدان می‌شود.

24 Subway
13 Lewis Gilbert
14 Moon raker
15 Maurice Pialat
16 LouLou
17 Le Dernier Combat
30 The Avoriaz International Fantastic Film Festival (French: Festival international du film fantastique d'Avoriaz).

فارغ از عذاب وجدان مذکور، در مجموع زندگی کاری نیکیتا به عنوان یک مأمور امنیتی به خوبی پیش می‌رود تا آنکه یک مأموریت سرقت اسناد سری از سفارتخانه تحت مراقبت شدید امنیتی به او واگذار می‌شود. در انجام این مأموریت اشتباهاتی صورت می‌گیرد که منجر به دخالت مرکز می‌شود. مرکز، شخصی به نام ویکتور را، با عنوان پاک کننده به یاری نیکیتا می‌فرستد. ویکتور مأموری بی‌رحم است که برای نجات دادن مأموریت و از بین بردن شواهد خراب‌کاری فرستاده شده است. وقتی ویکتور مشغول به‌کار می‌شود یکی از مأمورین همکار نیکیتا به علت فشار روانی علیه ویکتور اقدام می‌کند، وکشته می‌شود. در نهایت نیکیتا مجبور می‌شود، خود جای او را بگیرد و به شکل سفیر وارد سفارت بشود. مأموریت در سفارت تقریبا به خوبی پیش می‌رود تا آنکه نیکیتا توسط یک سگ شناسایی و مجبور به فرار می‌شود. در حین فرار ویکتور توسط تعدادی از نگهبانان زخمی شده، می‌میرد و نیکیتا با فشار روانی بسیار به تنهایی روانه‌ی خانه می‌شود. در خانه مارکو اعتراف می‌کند که راز زندگی نیکیتا را می‌داند و نگران فعالیت‌های او و تأثیرات روانی آن بر نیکیتاست. مارکو او را متقاعد می‌کند تا ناپدید شود. مرکز به محض اطلاع از این که نیکیتا شغلش را رها کرده، باب را به آپارتمان او می‌فرستد. باب با مارکو ملاقات می‌کند و به او می‌گوید نیکیتا نمی‌تواند از خطر در امان باشد زیرا هنوز اسنادی را در اختیار دارد. مارکو اسناد را به باب می‌دهد و هردو به خاطر دوری از او اظهار دلتنگی می‌کنند.

**تحلیل نمونه مطالعاتی**

همان‌طور که پیش از این در روش‌شناسی تک‌اسطوره کمبل گفته شد، اولین مرحله در بررسی یک اثر تشخیص قهرمان است. قهرمان این فیلم همان طور که از اسم فیلم نیز برمی‌آید، نیکیتا است. مرحله دوم در این مطالعه که تشخیص سه نقطه عزیمت، تشرف و بازگشت در مسیر کلی سفر قهرمان است که برای سفر نیکیتا به این صورت است:

- عزیمت: ورودش به مرکز و دورانی که در آنجا تحت تعلیم بود.
- تشرف: خروج از مرکز، شروع زندگی بیرون از مرکز و رسیدن به آگاهی.
- بازگشت: اخلال در مأموریت سفارت، تصمیم برای رها کردن همه چیز و رفتن.

اکنون در سومین مرحله نوبت به آن رسیده تا منازل سفر قهرمان را در بطن فیلم مشخص کنیم. از نقطه‌ی عزیمت که سفر آغاز می‌شود تا نقطه ای که قهرمان لایق تشرف شود، پنج منزل طی می‌شود.

**دعوت به آغاز سفر،** اولین منزل در این مرحله از سفر است که «نمادی مقدماتی از نیروهایی است که وارد بازی خواهند شد و می‌توان آن را «پیک» نامید و بحرانی که با حضور او به وجود می‌آید، مرحله‌ای است که آن را «دعوت به آغاز سفر» می‌نامیم»(کمبل،۱۳۹۵: ۶۰). در این مرحله «دست سرنوشت، قهرمان را با ندایی به خود می‌خواند و مرکز ثقل او را از چارچوب‌های جامعه به سوی قلمرویی ناشناخته می‌گرداند» (همان: ۶۶). در فیلم صحنه‌ای که نیکیتا در اتاق سفید هشیار می‌شود و باب به او پیشنهاد می‌دهد که بین آدمکش شدن و مرگ یکی را انتخاب کند، برای نیکیتا به منزله دعوت به آغاز سفری است که برای رسیدن به خودشناسی باید طی شود.

**رد دعوت** یا فرار حماقت بار از دست خدایان دومین منزل در این سفر است. در فیلم نیکیتا برای پاسخ گفتن به دعوت باب، اندکی زمان می‌خواهد. او از این زمان استفاده می‌کند تا شرایطی را فراهم کند که بتواند باب را بفریبد و از دست او بگریزد؛ چنان که در نخستین فرصت باب را گروگان می‌گیرد تا بتواند از مرکز فرار کند اما وقتی با دری بسته مواجه می‌شود، متوجه بی‌حاصل بود تلاشش می‌شود. این بخش از فیلم به خوبی با عنوان فرار حماقت بار از دست خدایان همخوان است.

**امداد غیبی،** منزل سوم از سفر قهرمان است. در این منزل نیروی به یاری قهرمان می‌آید تا او را برای پذیرش و مقدمات تشرف آماده کند. امداد غیبی هنگامی به یاری نیکیتا می‌آید که نیکیتا سرخورده از فرار بی‌حاصلش قصد دارد با اسلحه‌ای که از باب

دزدیده، خود را بکشد؛ اما عکس العمل به موقع باب در بازپس‌گرفتن اسلحه و خالی بودن آن در لحظه شلیک باعث می‌شود نیکیتا از مرگ نجات پیدا کند.

**عبور از نخستین آستان،** منزل چهارم از این سفر بوده و هنگامی است که قهرمان از نخستین آستان عبور کرده و با کمک نیروهایی که از او حمایت می‌کنند، در نخستین آزمون پیروز می‌شود. در فیلم نخستین آزمونی که نیکیتا برآن فائق می‌شود، مأموریتی است که در رستوران و بدون اطلاع قبلی به او واگذار می‌شود، در این صحنه نیکیتا به خیال آنکه برای صرف شام به رستوران رفته است با یک جعبه هدیه مواجه می‌شود، این جعبه حاوی یک تفنگ و تعدادی گلوله است و نیکیتا همانجا آگاه می‌شود که باید یک دیپلمات خارجی را بکشد و از راهی که به او نشان داده شده، فرار کند. نیکیتا دیپلمات را می‌کشد؛ اما هنگامی که برای فرار به نشانی داده شده می‌رود، با در بسته مواجه می‌شود و خود را ناگزیر می‌بیند که راهی دیگر برای فرار پیدا کند. کشتن دیپلمات، درگیری با محافظان او به منزله عبور از نخستین آستان است و مواجهه با راه فرار مسدود و نگهبان آستانه است که نیکیتا باید برای غلبه بدان تدبیری بیندیشد.

**شکم نهنگ،** آخرین منزل در فاصله عزیمت تا تشرف قهرمان، عبور از قلمرو شب نام دارد. این منزل، زمان «گذر از آستان جادویی، مرحله‌ی انتقال انسان به سپهر دیگر است، که در آن دوباره متولد می‌شود و این عقیده به صورت شکم نهنگ، به عنوان رحم جهان، نمادین شده است. در این نماد، قهرمان به جای آن که بر نیروهای آستانه، پیروز شود و یا رضایت آنها را جلب کند، توسط ناشناخته بلعیده می‌شود و به ظاهر می‌میرد»(کمبل،۱۳۹۵، ۹۶). نیکیتا پس از آنکه راه فرار را مسدود یافت به دنبال راه فرار به آشپزخانه می‌رود و آنجا فقط با چند گلوله‌ی باقی مانده با محافظین بیشتر که همه مسلح هستند، مواجه می‌شود. درگیری بین نیکیتا و محافظین ادامه پیدا می‌کند و وقتی متوجه می‌شوند گلوله‌ای برای نیکیتا باقی نمانده، تصمیم می‌گیرند محدوده‌ی او را منفجر کنند. نیکیتا همزمان با انفجار به درون سیستم دفع زباله می‌پرد و با گذر از یک کانال در یک سطل زباله فرود می‌آید. در این مرحله با انفجاری که صورت گرفت انتظار می‌رود که نیکیتا مرده باشد؛ اما خروج نیکیتا از آن فضای درگیری و گذر از یک کانال و فرودش به سطل زباله بی‌شباهت به تولد و یا بلعیده شدن توسط نهنگ نیست. این مرحله‌ی«عبور از آستان، نوعی فنای خویشتن است» (همان: ۹۸)، و به وضوح مشهود است که نیکیتا بی‌آنکه بداند چه چیزی در انتظارش است، فقط به درون کانال می‌پرد.

تشرف به عنوان دومین مرحله از سفر قهرمان منازلی دارد که مقدمات رسیدن به برکت نهایی هستند و در ادامه به بررسی این منازل در سفر نیکیتا پرداخته می شود.

**جاده آزمون،** هفتمین منزلی است که قهرمان باید تجربه کند و زمان وقوع آن هنگامی است که «قهرمان از آستان عبور کند، قدم به چشم انداز رویایی اشکال مبهم و سیال می‌گذارد، جایی که باید یک سلسله آزمون را پشت سرگذارد» (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۰۵). وقتی نیکیتا دیپلمات و بعضی از محافظان را می‌کشد، فرار می‌کند. در مرکز متوجه می‌شود که راه فرار از آغاز مسدود بوده و این همه آزمونی بوده که او باید برای اثبات صلاحیتش در پایان دوره بر آن فائق می‌شده است.

**ملاقات با خدا بانو،** هشتمین منزل تجربه رویارویی با خدا بانو است که کمبل آن را این گونه شرح می‌دهد:«با پشت سر گذاشتن تمام موانع و غول‌ها، به خوان آخر می‌رسیم که معمولا ازدواج جادویی روح قهرمان پیروز با خدا بانو، ملکه‌ی جهان است و این بحرانی است که در اوج حضیض و یا در منتهی‌الیه زمین، در نقطه‌ی مرکزی جهان، در محراب معبد و در تاریک‌ترین و عمیق‌ترین جایگاه قلب رخ می‌دهد»(کمبل، ۱۳۹۵، ۱۱۶). انتخاب خدا بانو به عنوان کسی که با قهرمان ملاقات می‌کند به زعم کمبل به این دلیل است که «زن در زبان تصویری اسطوره، نمایانگر تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصد شناخت، پای پیش گذارد. .... اگر او بتواند با مفاهیم خدا بانو هماهنگ شود، هردو، عارف و معرفه، از هر محدودیتی رها

خواهند شد. زن، راهنمای بشر به سوی اوج متعالی لذات جسمانی است. .... قهرمانی که بتواند او را همچنان که هست، بدون هیاهوی بسیار و با مهربانی و اطمینانی که محتاج آن است بپذیرد، بالقوه پادشاه و تجلی خدای جهانی است که به دست آن زن خلق شده است» (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۲۴). همچنین کمبل اذعان می‌کند که ملاقات با خدا بانو(که در تک‌تک زنان، تجلی یافته است)، آخرین آزمون قهرمان، برای به‌دست آوردن موهبت عشق یا مهر و محبت برای لذت بردن از زندگی به عنوان نمونه‌ای کوچک از جاودانگی است (همان: ۱۲۶)؛ اما در اینجا این پرسش مطرح می‌شود که اگر قهرمان داستان به جای مرد، زن باشد، برای بدست آوردن موهبت عشق یا تمامیت آن چیزی که می‌توان شناخت، باید با چه کسی ملاقات کند؟ کمبل در پاسخ به این پرسش می‌گوید: در اینجا این قهرمان زن است «که با توان، زیبایی و یا اشتیاق خود لایق همسری خدایی فناپذیر می‌شود. در این حال همسر آسمانی فرود آید و چه دختر بخواهد، چه نخواهد، او را به بستر خود برد و اگر او از آن خدای نامیرا اجتناب کند، بزرگی و مرتبت‌اش کاسته شود و اگر به جستجوی آن نامیرا برآید، اشتیاق‌اش آرام گیرد»(همان: ۱۲۶). جزئیاتی که کمبل به تفصیل در رابطه با ملاقات خدابانو مطرح می‌کند هماهنگ با سفر قهرمان مرد و همراه با جذبه‌ی جنسی است. با مد نظر قرار دادن این نکات برای قهرمان زن، ملاقات با خدابانو صحیح نیست. در واقع قهرمان زن در این مرحله، با خدایی مذکر روبه‌رو می‌شود؛ فقط در این صورت است که ازدواج جادویی در سفر قهرمان زن، معنا پیدا می‌کند. ملاقات با خدا یا ازدواج جادویی برای نیکیتا زمانی اتفاق می‌افتد که پس از اولین آزمون باب او را به خاطر عملکرد خوبش تحسین می‌کند و به او می‌گوید از فردا می‌تواند بیرون از مرکز زندگی کند و دلش برای نیکیتا تنگ خواهد شد. نیکیتا تحت تأثیر قرار می‌گیرد و رابطه‌ای عاطفی بین آنها شکل می‌گیرد، که به منزله‌ی ملاقات با خدا و ازدواج جادویی برای اوست.

**زن در نقش وسوسه‌گر،** منزل بعدی که مواجهه با زن در نقش وسوسه‌گر است، توسط کمبل این گونه توجیه می‌شود که «ازدواج جادویی با خدا بانو- ملکه‌ی جهان نشان دهنده‌ی تسلط کامل قهرمان بر زندگی است؛ چون زن همان زندگی و قهرمان عارف و ارباب آن است. و آزمون‌های قهرمان که مقدمه تجربه و علل نهایی بوده، سمبول بحران‌هایی است که در راه ادراک حقیقت برایش وجود داشته است. ادراکی که آگاهی او را وسعت می‌داد و توان تصاحب کامل مادر- نابودگر، یعنی عروس تقدیر، و تحمل این بار را به او می‌بخشید و از این راه، او به یگانگی با پدر می‌رسید: اکنون او در جای پدر نشسته است» (کمبل، ۱۳۹۵: ۱۲۸) و همان‌طور که در توضیح منزل قبل نیز گفته شد، این منزل نیز برای آنکه عملکردی درست در راستای رشد و تکامل قهرمان داشته باشد؛ باید به ملاقات با مرد اغواگر تغییر پیدا کند. در واقع همان‌طور که خود کمبل نیز در توضیح این بخش اذعان دارد«درک کامل اسطوره‌ی فراگیر گذر قهرمان، آن است که این اسطوره باید الگویی کامل برای زنان و مردان، در هر مرحله و مقامی باشد و برای همین، ساختار آن بسیار کلی است. هرکس با توجه به این الگوی کلی بشری، باید جایگاه خود را بیابد و با کمک آن از دیوارهایی که او را احاطه کرده اند، بگذرد» (همان: ۱۲۸). بنابراین در این منزل نیکیتا برای آنکه به کمال این الگو نزدیک شود در سوپر مارکت با مردی به نام مارکو آشنا، به او علاقه‌مند و در ادامه‌ی روند آشنایی‌شان برای ازدواج آماده می‌شوند. پیوند روحی با مارکو برای نیکیتا نقش حضور مرد وسوسه‌گر را دارد، از آن جهت که همواره نیکیتا را در موقعیت‌هایی بین دروغگویی و پنهان‌کاری قرار می‌دهد و یا نگرانی برای خطراتی که به واسطه کارش ممکن است برای مارکو پیش بیاید، او را دچار عذاب وجدان می‌کند.

**آشتی و هماهنگی با پدر،** دهمین منزل از سفر قهرمان است و علت وجودش آن است که پدر نشانه‌ها و سمبول‌های کاری و حرفه‌ای را فقط به پسری بسپارد که از تمام انرژی‌های عاطفی کودکانه نابه‌جا، پاک شده است. کمبل روبرویی با پدر را این‌گونه تبیین می‌کند که «مشکل قهرمانی که به دیدار پدر می‌رود، این است که بتواند ورای وحشت‌ها، روح خود را بگشاید، چنان که آماده درک این موضوع باشد که چطور تمام تراژدی‌های دیوانه‌وار و بیمارگون این جهان بی‌رحم و پهناور، همه، به‌طور کامل از انوار باشکوه بودن، اعتبار می‌گیرند، قهرمان زندگی را با همین نقطه‌ی کور خاص، تعالی می‌بخشد و برای لحظه‌ای برمی‌خیزد تا

نگاهی به سرچشمه بیندازد. او صورت پدر را می‌بیند، درک می‌کند و اکنون آن دو با هم هماهنگ اند»(کمبل، ۱۳۹۵، ۱۵۳). حال که کارکرد پدر و این منزل معین شد دوباره این سؤال پیش می‌آید که اگر قهرمان زن باشد، چه؟! کمبل در مورد زنان به گفتن این نکته بسنده می‌کند که پسر برای رسیدن به مقام اربابی دراین جهان باید مقابل پدر بایستد و دختر برای این که نقش جهان را بازی کند؛ باید مقابل مادر قرار گیرد (همان: ۱۴۱). در فیلم زمانی که نیکیتا در مرکز تحت تعلیم بود، مربی زنی به نام آمانده داشت. آمانده به نیکیتا لبخند زدن، ظرافت، زیبایی و زنانگی را آموخت؛ طوری که بعدها وقتی نیکیتا با مارکو آشنا شد، مارکو به شدت تحت تأثیر لبخندهای او قرار گرفت. نیکیتا در این برهه به زنی بدل شده بود که همه زیبایی و ظرافتش را به‌کار گرفته بود در عین حال در شغل نه چندان زیبا و ظریف خود نیز موفق عمل می‌کرد. نیکیتا بر همه‌ی دوگانگی‌های آنیما و آنیموس در وجودش غالب شده بود و به رضایت در زندگی‌اش رسیده بود؛ به طوری که تداعی وضعیت پایدار آمانده و آشتی با مادر است.

**خدایگان،** یازدهمین مرحله از سفر قهرمان است. در این منزل قهرمان با پدر(مادر) آشتی کرده و اینک آماده است تا با سرچشمه قدرت رو در رو شود. در این منزل آگاهی و ناآگاهی و همه‌ی تضادهای دوگانه دیگر به هم می‌رسند. در اینجا قهرمان بین کشمکش‌های من‌هایی که در یک زمان تجربه می‌کند، باید بتواند بر خویش تمرکز کند و نهایتاً از این گذر به ناف هستی وصل شود. قهرمان در این مرحله باید بتواند بین زمان و جاودانگی، وجه مذکر و مؤنث اتحاد ایجاد کند، در وقوع این اتحاد است که جهان را به وجود می‌آورد، جهانی که در آن، همه چیز در آن واحد، موقتی و جاودان است. تضادی که در این میانه شکل می‌گیرد باعث می‌شود«دیوار جفت‌های متضاد فرو ریزد و داوطلب به مکاشفه خداوند نایل گردد، خدایی که در هنگام خلق انسان، او را موافق صورت خود، نر و ماده آفرید»(کمبل، ۱۳۹۵: ۱۷۸). خدایگون شدن در سفر نیکیتا لحظه‌ای است که نیکیتا در ونیز و در سرویس بهداشتی مشغول انجام مأموریت است. درحین انجام مأموریت مارکو با او درباره زندگی صحبت می‌کند و او منتظر دستور کشتن یک نفر است. در این صحنه نیکیتا به شدت دچار عذاب وجدان، ترس و تردید می‌شود و همین‌جاست که کمبل می‌گوید: دیگر «قضاوت صرفاً اخلاقی پاسخگو نیست و کم می‌آورد» (همان: ۵۵).

**برکت نهایی،** آخرین منزل در مرحله‌ی تشرف قهرمان است و بعد از این است که قهرمان آماده عزیمت می‌شود. در این مرحله قهرمان به اکسیر وجود نامیرا دست می‌یابد. دست‌یابی به برکت نهایی مستلزم تحمل رنج زیادی است که منجر به رشد معنوی می‌شود. کمبل بر این باور است که: «رنج عبور کردن از محدودیت‌های شخصی، رنج رشد معنوی است. هنر، ادبیات، اسطوره و عقیده و قواعد زیبایی‌شناختی همه اسبابی هستند که به انسان در گذر از افق‌های محدودکننده به سوی افلاک بالاتر کمک می‌کنند»(کمبل، ۱۳۹۵: ۱۹۹). پس از آنکه نیکیتا یک نفر را از پنجره سرویس بهداشتی می‌کشد، باب را ملاقات می‌کند و باب به او یک مأموریت بزرگ را برای کشتن یک سفیر و دزدیدن اسنادی از سفارتخانه را واگذار می‌کند. این مأموریت از آن جهت که نیاز به پنج ماه برنامه‌ریزی و تحقیق و یک تیم اجرایی دارد، یک مأموریت بزرگ و جدی است. نیکیتا به باب می‌گوید که او یک فرد مریض و سادیسمی است. نیکیتا به او می‌گوید که شغل باب او را به گند کشیده است و این همه مقدمه‌ای بر خودآگاهی نیکیتا است که در سفر قهرمانانه‌ی او به منزله برکت نهایی و بالاترین چیزی است که فردی در جایگاه شغلی نیکیتا می‌تواند بدان دست یابد. این خودآگاهی همان اکسیری است که نیکیتا در بازگشت برای جامعه به ارمغان می‌آورد.

سومین مرحله ای که از آن یاد شد، عزیمت است که همانا آخرین مرحله در سفر قهرمان است. در این مرحله قهرمان پس از دست‌یابی به برکت نهایی آماده می‌شود تا به جامعه باز گردد. این مرحله مشتمل بر منازلی است که در ادامه می‌آید.

**امتناع از بازگشت،** سیزدهمین منزل از سفر قهرمان است. در این منزل که «پس از نفوذ در سر منشأ و با دریافت فضل و برکت از تجسم مذکر، مؤنث، انسانی و یا حیوانی آن، جست و جوی قهرمان به پایان می‌رسد، ... ماجراجو با غنیمت خود که می‌تواند

زندگی را متحول کند، باید باز گردد» (همان: ۲۰۳). در صحنه‌ای نیکیتا (جوزفین) مأموریت کشتن سفیر را آغاز کرده، از مرکز با او تماس می‌گیرند و به او می‌گویند که تغییر در مأموریت به وجود آمده، نیکیتا از پذیرفین تغییری که از طرف مرکز ابلاغ شده، سر باز می‌زند. این تمرد به بیان استعاری آن می‌تواند به منزله امتناع از بازگشت به دنیای عادی و زندگی روزمره برای نیکیتا محسوب گردد.

**فرار جادویی،** چهاردهمین منزل در سفر قهرمان است. در این منزل«اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو و یا خدا را پشت سر داشته باشد، آشکارا مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال تمام نیروهای حامی مافوق الطبیعه، حافظ اوی اند. از سوی دیگر، اگر قهرمان برخلاف میل نگهبان، گنج غنیمتی را به چنگ آورد و یا اگر خدایان و دیوها راضی به بازگشت قهرمان نباشند، آنگاه آخرین مرحله‌ی چرخه‌ی اسطوره‌ای، تبدیل به تعقیب و گریزی نشاط‌آور و اغلب خنده دار می‌شود و حتی ممکن است موانع جادویی و گریزهای اعجازگونه، بر شگفتی و پیچیدگی فرار، بیفزایند» (همان: ۲۰۶). در فیلم وقتی نیکیتا همراه ویکتور به سفارت می‌روند، آنجا توسط یک سگ شناسایی و مجبور می‌شوند فرار کنند؛ اما در هنگام فرار، مأمورین سفارت، ویکتور را زخمی می‌کنند و دروازه‌ی خروج را می‌بندند. در چنین وضعی برای خروج، ویکتور مجبور می‌شود دیوار را با برخورد ماشین بشکند و فرار کنند. این فرار از سفارتخانه فرار جادویی نیکیتا محسوب می‌شود.

**دست نجات از خارج،** پانزدهمین منزل در سفر اسطوره‌ای قهرمان است. کمبل در وصف این نیرو می‌گوید:«این مرحله ما را به اوج نهایی چرخه می‌رساند، یعنی جایی که تمام سفر اعجازگونه، تنها پیش‌درآمدی برای آن بوده است و این اوج، عبور از آستان، برای بازگشت قهرمان از قلمرو عارفانه به زندگی عادی است؛ بازگشتی که بی‌نهایت مشکل و پر از تناقض است» (همان: ۲۲۴). دست نجات از خارج برای نیکیتا مارکو است، در آن زمان که نیکیتا با آشفتگی از سفارت به خانه بر می‌گردد، مارکو با او صحبت می‌کند و به او می‌گوید که از راز او مطلع است، این شغل برای او دشوار است و آنها او را فرسوده کرده‌اند. مارکو به او می‌گوید که باید از آنجا فرار کند. صحبت‌های مارکو با نیکیتا همان دست نجاتی بود که از خارج به کمک نیکیتا شتافت تا او را از دودلی برای رفتن و ماندن نجات دهد.

**عبور از آستان بازگشت،** جایی است که قهرمان باید دو دنیای عادی و دنیایی که در سفر تجربه کرده را به هم پیوند بزند. کمبل این دو جهان را این‌گونه توصیف می‌کند: «این دو جهان یعنی، جهان الهی و جهان بشری را فقط به یک شکل می‌توان به تصویر کشید و از هم متمایز نمود – به شکل مرگ و زندگی، روز و شب، قهرمان از قلمرویی که ما می‌شناسیم به ظلمات سفر می‌کند و آنجا خوانی را پشت سر می‌گذارد، تمام می‌کند و یا دوباره اسیر و در معرض خطر، از نظر ما گم می‌شود: بازگشت او را، بازگشت از جهان فراسو، توصیف کرده‌اند» (همان: ۲۲۴). در فیلم تجلی این منزل هنگامی است که مارکو نیکیتا را متقاعد به رفتن می‌کند، از او می‌پرسد که آیا می‌تواند همراه او فرار کند، نیکیتا نمی‌پذیرد و به او می‌گوید لیاقت زندگی بهتری را دارد؛ در حقیقت این کنش نیکیتا به منزله‌ی عبور او از آستان بازگشت است و اینک او آماده است تا ارباب دو جهان بشود.

**ارباب دو جهان،** هفدهمین منزل در سفر قهرمان است. کمبل قهرمان را در این منزل این‌گونه وصف می‌کند: «هنر ارباب دو جهان، آزادی عبور و مرور در دو بخش آن است، حرکت از سوی تجلیات زمان، به سوی اعماق سبب ساز و بازگشت از آن، آن هم به طوری که قواعد هیچ یک از این دو سو، به دیگری آلوده نشود، ولی در عین حال ذهن بتواند یکی را از دریچه‌ی دیگری بنگرد» همان: ۲۳۷). در این مرحله قهرمان دیگر برای زندگی تلاش نمی‌کند و پذیرای هر آن چیزی است که پیش می‌آید، او هر نام و نشانی را از دست می‌دهد و برای رسیدن به آزادی آماده می‌شود. روز بعد از مأموریت سفارت، هنگام سحر نیکیتا در خانه نشسته و به آنچه از سر گذرانده می‌اندیشد، نیکیتا در این صحنه ارباب دو جهان است و آماده‌ی عزیمت همیشگی.

**رها و آزاد در زندگی،** آخرین منزل از منازل سفر قهرمان است. در این منزل «اگر در دنیای عمل، انسان نگران نتیجه اعمالش باشد، مرکزیت‌اش در اصل جاودانگی را از دست می‌دهد؛ ولی اگر نتیجه و ثمره‌ی اعمالش را در دامان خداوند حی گذارد، به واسطه‌ی آنها، رها شود، درست مثل این که قربانی‌ای به درگاه برده باشد، که او را از اسارت دریای مرگ می‌رهاند. نیکیتا اسنادی که از سفارت دزدیده را نزد مارکو می‌گذارد تا سبک بار و آزاد به سفرش پایان دهد. صبح روز بعد وقتی باب در جست و جوی نیکیتا به منزل او می‌رود، اثری از او نمی‌بیند و این در حالی است که مارکو هم از او خبری ندارد.

چنان که از روند بررسی این فیلم مشخص شد، مضمون پایه این فیلم خشونت است و به طور دقیق‌تر باید گفت خشونت زاده‌ی فرهنگ است؛ اما مضامین متعدد دیگری نیز مشهودند، مثلا شاهد تقابل دوگانه‌های مختلفی هستیم از جمله: طبیعت و فرهنگ، آنیموس و آنیما، محبت و خشونت، بخشش و عدالت (بیش‌بخشی/حق‌بخشی). تقابل‌های گوناگون در این اثر مولد معنا و اثر هستند که شکل دهنده به معنای کلی فیلم است. در این فیلم نیکیتا طبیعت، آنیما، محبت، بخشش را بر آن چه محیط بر او تحمیل می‌کرد، یعنی: فرهنگ، آنیموس، خشونت و عدالت ترجیح می‌داد، در نهایت نیز آنچه در پایان عاید نیکیتا شد، زنانگی او بود.

## ٤- بحث و نتیجه‌گیری

اینک در این مجال و با ابتناء به تمام مواردی که مورد بررسی قرار گرفت، می‌توان بدین نتیجه رسید که سفری که نیکیتا به عنوان قهرمان در این فیلم از سر می‌گذارند، مرتبه به مرتبه با روش تک‌اسطوره کمبل قابل بازخوانی است و این همانا پاسخ پرسش اولیه پژوهش مبنی بر این است که: الگوی شکل دهنده به سرگذشت قهرمان در فیلم «زنی به نام نیکیتا» چیست؟ اما در پاسخ به پرسش دوم این پژوهش یعنی معنای پنهان در این اثر چیست و شکل‌گیری معنا در این اثر علی رغم شباهت ساختاری‌اش با سایر آثار قهرمان محور چگونه انجام می‌گیرد؟ باید بار دیگر به معنا و نحوه شکل‌گیری آن در این اثر توجه شود. به طور کلی با نگاهی به داستان فیلم می‌توان چنین استنباط کرد که مضمون پایه و زیر ایستای این فیلم خشونت مردانه یا به بیان دیگر خشونت زاده‌ی فرهنگ است. این قسم از خشونت مانند خشونت طبیعی که ماحصل یک دفاع غریزی باشد، نیست، عمدتاً پیامد فرهنگ است و در نزاع با آن شکل می‌گیرد. در ابتدای فیلم زنی را با اطوار و لباس مردانه می‌بینیم که همراه دسته‌ای از مردان ولگرد از مغازه دزدی می‌کند و بی آنکه مجبور باشد یک پلیس را می‌کشد. این زن در ابتدای فیلم در جایی به نام مرکز به طور پیوسته تحت آموزش‌هایی قرار می‌گیرد که توانایی‌های او را در خشونت و آدم‌کشی ارتقا می‌دهد. همه مأموریت‌هایی که به او محول می‌شود، همراه با خشونت هستند. در صحنه‌های مربوط به سفارتخانه، یعنی محل انجام مهمترین مأموریتش، مجبور می‌شود، لباس مردانه بپوشد و در نهایت حتی وقتی همه چیز را رها می‌کند و می‌رود، دو مرد مدعیانه برای زندگی او تصمیم می‌گیرند. سؤالی که پیش می‌آید این است که یک زن در چنین فرهنگی چه باید بکند؟ در ابتدای فیلم برای آنکه در دسته‌ی گروهی از مردان پذیرفته شود، باید شبیه آنها شود و حتی وقتی تصمیم می‌گیرد به بعد زنانه‌ی وجودش بیش از پیش اهمیت بدهد، هربار اتفاقی می‌افتد که کل فضا را دگرگون می‌کند، مانند صحنه‌ای که در رستوران در حکم یک زن دل به مهر باب می‌بندد و برای نخستین بار از یک مرد هدیه‌ای می‌گیرد؛ اما درون جعبه سلاحی است برای مأموریت، مأموریتی که در آشپزخانه رستوران به درگیری و انفجار و دربه دری می انجامد، و یا در ونیز وقتی در ماه عسل خود برای نخستین بار با مارکو به مصاحبت مهرانگیز روی می آورد، دوباره برای مأموریت قتلی فراخوانده می شود.

در این فیلم دوگانه‌های منطقی طبیعت/فرهنگ، آنیموس/آنیما، محبت/خشونت، بخشش/عدالت (بیش‌بخشی/حق‌بخشی) در مضامین، بن‌مایه‌ها و رویدادها قابل شناسایی هستند. در این فیلم در رویدادهای مختلف تقابل‌های گوناگون در کنار یکدیگر معناهای مختلفی را تولید کردند که در هر موقعیت به طور مجزا قابل بررسی است؛ اما معنای‌کلی فیلم حاصل ترجیح طبیعت، آنیما، محبت، بخشش توسط نیکیتا بر آن چیزی است که توسط محیط بر او تحمیل می‌شد، یعنی: فرهنگ، آنیموس، خشونت،

عدالت. در این فیلم در نهایت آنچه به بیان کمبلی آن عاید نیکیتا می شود، زنانگی او است. او در پایان فیلم چنان به خودآگاهی رسیده که علی رغم آنکه مورد توجه و مهرورزی دو مرد (باب و مارکو) قرار گرفته، می‌داند تکیه بر محبت آنها یعنی تن دادن به فرهنگ مرد سالارانه آنان، همان فرهنگی که او را از هر جهت زنی موفق قلمداد می‌کند؛ اما خود او از این همه، همواره در عذاب است. در پایان و با توجه به درک نحوه کاربست نظریه کمبل برای خلق یک اثر هنری، پیشنهاد می‌گردد آثاری با درونمایه مشابه اما ظاهری تماماً متفاوت و بومی در کشور خلق و تولید شود.

## ملاحظات اخلاقی

### پیروی از اصول اخلاق پژوهش

در مطالعه حاضر فرم‌های رضایت نامه آگاهانه توسط تمامی آزمودنی‌ها تکمیل شد.


### حامی مالی

هزینه‌های مطالعه حاضر توسط نویسندگان مقاله تأمین شد.


### مشارکت نویسندگان

طراحی و ایده پردازی: فاطمه مهرابی؛ روش شناسی و تحلیل داده‌ها: فاطمه مهرابی، افسانه قانی؛ نظارت و نگارش نهایی: افسانه قانی، فاطمه مهرابی

### تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

## منابع


احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: نشر مرکز.

برتنس، هانس (۱۳۸۴). *مبانی نظریه ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.

کبیری، افشار و شافعی، ئەسرین (۱۴۰۲). بازنمایی سوژه زن در سینمای نمایش خانگی (مطالعه موردی سریال مانکن). *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۲)، ۵۴-۳۶.

کشتکار، اکبر؛ نقاش‌زاده، مسعود؛ پورنوروز، منیژه و کروالیان، علی (۱۳۹۴). مطالعه مؤلفه‌های خلق قهرمان نوجوان در فیلمنامه بر اساس الگوی سفر قهرمان با در نظر گرفتن فرهنگ و هویت ایرانی (بررسی موردی: فیلم‌های کودکی ایوان و کودک و فرشته). *پژوهش‌های ارتباطی*، ۲۲(۸۳)، ۱۴۷-۱۲۳.

کمبل، جوزف (۱۳۹۵). *قهرمان هزار چهره*. ترجمه شادی خسروپناه، مشهد: نشرگل آفتاب.

عوض‌پور، بهروز و محمدی‌خبازان، ساینا (۱۳۹۶). *اسطوره معماری، شهرسازی*. تهران: نشرکتاب‌آرایی ایرانیان.

مجدی‌زاده، زهرا؛ راودراد، اعظم و طاهر، زهره (۱۳۹۸). قهرمان اسطوره‌ای در سینمای مسعود کیمیایی. *فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات*، ۱۵(۵۵)، ۱۰۶-۸۱.

محمودی بختیاری، بهروز؛ کردمافی، فرشید و فرشی جلالی، نرگس (۱۳۹۳). 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. نشریه *زن در فرهنگ و هنر*، ۶(۲)، ۱۶۶-۱۴۹.

معقولی، نادیا؛ شیخ‌مهدی، علی و قبادی، حسینعلی (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی کهن‌الگوی سفر قهرمان در محتوای ادبی و سینمایی. *مجله مطالعات تطبیقی هنر*، ۳، ۱۰۱-۸۷.

مورنو، آنتونیو (۱۳۸۰). یونگ، *خدایان و انسان مدرن*. ترجمه داریوش مهرجویی، تهران: نشر مرکز.

نامور مطلق، بهمن و عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵). *اسطوره و اسطوره‌شناسی نزد ژرژ دومزیل*. تبریز: نشر موغام.

نقاش‌زاده، مسعود و مختاباد، سیدمصطفی (۱۳۹۴). تحلیل ساختار فیلم‌های حماسی بر اساس الگوی سفر قهرمان. *پژوهش‌های ارتباطی*، ۲۲(۸۲)، ۸۷-۶۵.

مهرابی، فاطمه و قانی، افسانه (۱۴۰۲). خوانش فیلم «زنی به نام نیکیتا» براساس اسطوره‌شناسی تطبیقی ساخت‌گرای جوزف کمبل. *جامعه‌شناسی فرهنگ و هنر*، ۵ (۵)، ۳۶-۴۸.

ووگلر، کریستوفر (۱۳۹۱). *سفر نویسنده*. ترجمه محمد گذرآبادی. تهران: نشر مینوی خرد.
یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۳). *انسان و سمبول‌هایش*. ترجمه محمود سلطانیه. تهران: نشر جامی.

## References

Lanzoni, R. F. (2004). *French Cinema: From Its Beginnings to the Present*. Bloomsbury Academic.

Muller, F.M. (1880). *Comparetive Mythology*. London: George Routledge and sons.