بحران هویت زن ایرانی در سینمای داریوش مهرجویی

(صفحات ۳۷ تا ۶۰)

https://doi.org/10.71689/icsq.2025.1213319

روژان حسام قاضی [۱] * محمد نژادایران [۲]

دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۱ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۰۴

چکیده

هدف: این پژوهش بررسی سه ویژگی اصلی سوژه زنانه سینمای مهرجویی شامل انفعال، فروپاشی روانی و نابخردی است که درنتیجه منجر به ارائه تصویر هویت متزلزل سوژه زنان و بحران‌زده که همواره هستی خود را در وجود آن دیگری مردانه جستجو می‌کند می‌گردد و در این مقاله مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌گیرد. روش: روش این پژوهش تأویلی با رویکرد تفسیری- فمینیستی به بررسی فیلم‌های مهرجویی با بررسی چهار فیلم سارا و پری و بانو و لیلا به بررسی رویکرد سوژه زنانه در این فیلم‌ها با تأکید بر آرای فمینیستی دوبووار پرداخته شود؛ بنابراین، روشی رهایی‌بخش مبتنی بر رویکرد انتقادی است که در آن تلاش می‌شود تا انواع سلطه جنسیتی بازشناسی و مورد نقد قرار گیرد. یافته‌ها: داریوش مهرجویی به‌عنوان یکی از کارگردانان سینمای ایران جزء معدود افرادی است که در کارنامه هنری خود چهار فیلم با محوریت زنان ساخته که شامل فیلم‌های بانو، سارا، پری و لیلا می‌باشد، حال پرسشی که در اینجا مطرح می‌گردد این است که زن به‌عنوان سوژه در سینمای مهرجویی چه جایگاهی در جامعه دارد؟ بنابراین در این مقاله تلاش شده تا با استفاده از نظریه سیمون دوبووار به ارائه سه الگوی زن عاشق، زن عارف و زن خودشیفته که در قالب سوژه زنانه‌ای که خود را در دیگری مردانه می‌بینند، به بررسی سینمای مهرجویی با محوریت زنان و تأثیر آن در ارائه الگویی زنانه در جامعه ایرانی و بحران‌زده پرداخته می‌شود.

واژگان کلیدی: زن عاشق، زن عارف، زن خودشیفته، بحران هویت، سینمای مهرجویی، سیمون دوبووار.

۱- استادیار گروه علوم سیاسی، واحد رباط کریم، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران (نویسنده مسئول): rhesam189@gmail.com ؛
۲- دکتری تخصصی علوم سیاسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران: ir_1400@yahoo.com ؛

۱- بیان مسئله

جایگاه، نقش و باور داشتن زنان در دنیای امروز انکارناپذیرتر از هر زمان دیگری است. سینما نیز یکی از بسترهایی است که زن در آن تجلی‌یافته و البته این حضور نقاط قوت و ضعف، ناکامی‌ها و تلخی‌هایی را نیز با خود به همراه داشته است. طی بررسی در سینمای ایران طی قبل و بعد از انقلاب که یک سر آن به کمیت پایین حضور زنان و انحصار تمام‌قد مردان بر ارکان مختلف سینما و سر دیگر آن هم بعد از انقلاب به اولویت بودن طرح مشکلات زنان در سینما می‌رسد؛ بنابراین در تاریخ سینمای قبل از انقلاب، نام زنان در حوزه سینما جایگاهی ندارد. در ایفای نقش نیز، سیمای زنی در دوردست دیده می‌شود که بیشتر منفعل است تا اینکه بتواند با آگاهی از قابلیت‌های خود دست به آفرینش یک شخصیت بزند. از سویی طی انقلاب و حضور پرمعنای مسائل زنانه در سینما را شاهد هستیم که در آن زنان صرفاً به دلیل سیما حضور ندارند بلکه مسائل زنان بخشی از موضوع فیلم‌نامه‌ها با حضور نقش اول زنان در کارنامه هنری برخی کارگردانان همراه می‌گردد. یکی از این کارگردانان داریوش مهرجویی است.

مهرجویی سعی دارد تا ادراکی عاشقانه از زن ارائه دهد و به زیست جهان او نزدیک شود تا نگاه سیال و طبیعت‌گرایانه‌اش را به تصویر بکشد. زن نمایش‌داده‌شده در آثار مهرجویی، سعی دارد از گفتمان‌های غالب بر جامعه بگریزد هرچند که این تلاش به شکست بیانجامد. در چهار فیلم ***بانو، پری، لیلا و سارا*** زنان موقعیتی پرتلاطم به لحاظ اخلاق دارند، واکنش‌های آنان نیز عموماً احساسی و درونی است. هرچند که گفتمان حاکم سعی در شکست دادن آنان دارد، ولی جسارت در انتخاب‌هایشان احتمالاً از نگاه مخاطب، انتخابی درست تلقی شود. زنان در آثار مهرجویی در موقعیت عشق از سوی نگاه فایده باور حاکم، محکوم به شکست‌اند. زن در آثار مهرجویی به دنبال ضمیر غایب خودش یا همان **وجود برای خود** است، اویی که می‌تواند مستقل از گفتمان قالب و کلیشه‌ای زمانه، ساخته شود. او مدام به دنبال غیریت‌سازی از دیگری است، هرچند که در بسیاری از این تلاش‌ها ناکام می‌ماند و در نهایت **وجود در خود** که طی آن خود را در دیگری مردانه می‌بیند بر وی غالب می‌گردد و زنی بحران‌زده می‌باشد.

۲- ادبیات پژوهش

باتوجه‌به رویکرد میان‌رشته‌ای در این پژوهش، پیشینه تحقیق به نظام‌های متنوع قابل تقسیم‌بندی است که هر یک به‌نوعی در روند انجام دادن پژوهش الهام‌بخش بوده است؛ لذا طی بررسی‌های انجام‌شده موارد زیر ارائه می‌گردد:

در کتاب تحت عنوان «مهرجویی نقد آثار از بانو تا مهمان مامان» نوشته مهدی وفایی، علیرضا قره‌شیخلو در بخش نخست، مقالات، نقدها و مصاحبه‌هایی در خصوص ۹ فیلم «مهرجویی» فراهم آمده است. ضمن آن که خلاصه داستان هر فیلم در ابتدا بازگو شده است. این فیلم‌ها عبارت‌اند از: بانو، سارا، پری، لیلا، درخت گلابی، دختردایی گمشده، میکس، بمانی و مهمان مامان (وفایی و قره شیخلو،۱۳۸۵).

همچنین در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی «*بانو*»» به مطالعه نشانه‌شناسانه جنسیت در یکی از آثار مهم سینمایی مهرجویی پرداخته است. براین‌اساس، پژوهش تلاش داشته نشان دهد که شخصیت محوری زن (جنس مؤنث) بانو، به‌مثابه زنی مدرن، کم‌حرف و تحصیل‌کرده، واجد تمایلات و رگه‌های فرهیختگی و فمینیستی و از طبقه بالای اجتماع، بازنمایی شده است. همچنین در این فیلم، ایدئولوژی مردسالارانه، مردان را فارغ از طبقه اجتماعی، خودخواه، خودرأی، مستبد، قدرت‌طلب، دارای نقشی حمایت‌کننده و درعین‌حال سلطه‌جویانه برای زنان، تصمیم‌گیرنده، نمایش می‌دهد (زمانی و نیکخواه قمصری،۱۳۹۷: ۸۹).

در پژوهشی دیگر تحت عنوان «تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی» نوشته آذری و تاکی که به بررسی موضع و رویکردی مقایسه‌ای در آثار دو فیلم‌ساز ایرانی - بیضایی و مهرجویی - به یک تحلیل جامعه‌شناختی پیرامون بررسی هویت زن در چند فیلم برگزیده از این دو سینماگر پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که بین آثار سینمایی دو کارگردان به لحاظ ارائه هویت اجتماعی زن تفاوت معناداری وجود دارد (آذری و تاکی،۱۳۹۰: ۹).

در مقاله‌ای دیگر تحت عنوان «سنتز پژوهی بازنمایی زنان در سینمای ایران» نوشته شاهرخ و هاشمی به بررسی چگونگی تصویرسازی زنان در سینما تابع پذیرش اجتماعی و مقبولیت عام است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که نگاه فرادستی فرودستی بر هویت زنانه در سینمای ایران (قبل و بعد از انقلاب) وجود داشته و زن به‌مثابه کالایی برای

برجسته‌سازی بیشتر مرد به تصویر کشیده شده است. مدیریت بدن زنان و ظاهر مدرن نیز به‌واسطه حضور مردانی که زن مدرن را این‌گونه مطلوب ارزیابی می‌کنند، بیان شده که در صورت تصمیم مردان، قابلیت حذف و جایگزینی توسط زنان سنتی و مطیع را به‌سهولت داراست. (شاهرخ و هاشمی،۱۳۹۶: ۶۹).

همچنین در مقاله‌ای تحت عنوان «عاملیت غیرجنسی زنانه در میانه تقابل‌های ساختاری: برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد» نوشته خالق پناه و رضایی به بررسی چگونگی برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد، از کارگردانان زن در سینمای ایران، است. ایده نظری مقاله مذکور این است که سینمای بنی‌اعتماد زنانگی را به‌مثابه حامل مصالحه در زمینه تقابل‌های ساختاری به تصویر می‌کشد. در ادامه، چهار فیلم کاملاً زنانه بنی‌اعتماد را بررسی کرده است. (خالق پناه و رضایی،۱۳۹۳: ۹۱).

بنابراین در این مقاله تلاش می‌شود که با بررسی جایگاه سوژه زنان در چهار فیلم مذکور با استفاده از آراء سیمون دوبووار[۱] در سه الگوی ارائه‌شده تحت عنوان زن عاشق و عارف و خودشیفته پرداخته شود و با بررسی فیلم‌های مذکور با روش تأویلی و پرداخت به اثر فیلم‌ساز این پرسش مطرح شود که سوژه زنانه در فیلم‌های مهرجویی چه جایگاهی دارد؟ و بنابراین در این پژوهش تلاش داریم تا با بررسی چهار اثر اصلی کارگردان مذکور به این مسئله بپردازیم که زنان در این فیلم بیشتر در الگوی زنان منفعل، نابخرد و فروپاشی روانی شده است که خود را در دیگری تعریف نموده است و دچار بحران‌زدگی شده‌اند.

۳. روش پژوهش

روش تفسیری فمینیستی، روشی رهایی‌بخش مبتنی بر رویکرد انتقادی است که در آن تلاش می‌شود تا انواع سلطه جنسیتی بازشناسی و مورد نقد قرار گیرد. رهایی طلبی یکی دیگر از آرمان‌های فمینیست‌هاست که در عمل پژوهش نیز دنبال می‌شود. روش فمینیستی بر همین اساس عمدتاً تحت عنوان رهایی‌بخشی مطرح می‌شود. پژوهشگران فمینیسم خود را درون اشخاص و عقاید یا چیزهایی تصور می‌کنند که می‌خواهند بفهمند. آنان معتقدند از طریق توجه عمیق به دیگران و آگاهی از خودمان است که دانشی خلق

---

[۱]- Simone Dubois

می‌کنیم که به واقعیت اجتماعی مطلوبمان نزدیک‌تر است (Thompson,1992:31).

روش‌شناسی فمینیستی برمبنای فرضیه‌های معرفت‌شناختی و هستی شناختی آن استوار است. براین‌اساس روش شناخت برای طیف‌های مختلف فمینیسم، روشی است که مسائل خاص زنان را در نظر گرفته و از تعمیم شناخت و برداشت مردانه به حوزه زنانه اجتناب کند و تقدم نظریه بر مشاهده را بپذیرد (Harding,1987a:2-3). در همین راستا پنج اصل معرفت‌شناسانه در روش‌شناسی فمینیستی عبارتند از:

۱. در نظر گرفتن زنان و جنسیت به‌مثابه تمرکز تحلیل

۲. اهمیت افزایش خودآگاهی زنان؛ پژوهشگر فمینیست در جهان دوگانه زن/پژوهشگر به سر می‌برد و دانش فمینیستی را در این فرآیند وارد می‌کند

۳. طرد سوژه /ابژه بین پژوهشگر و موضوع پژوهش (بازتفسیر مفهوم سوژه مردانه)

۴. علاقه و نگرانی برای اخلاقیات، کاربرد زبان و نتایج پژوهش‌ها در زندگی اجتماعی

۵. علاقه‌مندی به توانمند ساختن زنان و تغییر روابط قدرت و بی‌عدالتی سیاسی-اجتماعی

بنابراین در این تحقیق تلاش می‌شود با روش تأویلی با رویکرد تفسیری- فمینیستی به بررسی فیلم‌های مهرجویی با بررسی چهار فیلم سارا و پری و بانو و لیلا به بررسی رویکرد سوژه زنانه در این فیلم‌ها با تأکید بر آرای فمینیستی دوبووار پرداخته شود. در خصوص اصول این نوع تفسیر در نمودار مفهومی شماره ۱ در ادامه مقاله تشریح شده است که سوژه درخود تفسیری از فردی است که در دیگری هویت می‌یابد که باتوجه‌به رویکرد دوبووار آن دیگری در مرد است که توسط سوژه زنانه عارف و عاشق و خودشیفته نشان داده می‌شود.

سوژه زنانه در واکنش به پدیده جنسیت‌زدگی آگاهی سوبژکتیو پدید آمد. عقل مدرن، مذکر اما متظاهر به بی‌طرفی جنسیتی بوده است (Anderson,1998: 9) و همین امر هم منجر به نقدهای جنسیت محور سوژه مدرن شده است. به‌زعم برخی از منتقدین تفکر جدید، سوبژکتیویتهٔ مدرن از جنس ایده‌ها و مفاهیم فرض شده و تبارشناسی مادی و فرایندهای تولید مادی‌اش فراموش شده است. فاعل شناسا در مناسبات قدرت، دانش ضروری را از اجسام کسب می‌کنند و نادیده گرفتن بدن‌ها در کسب آگاهی و مناسبات

قدرت، بدن‌ها را تبدیل به پایگاه‌های نزاع و مقاومت می‌کند (Grosz,1993:187- 201). استیلای ذهن مذکر بر جسم مؤنث در سراسر تاریخ فلسفه القا شده است، این استعاره‌ها همواره به عمق ناخودآگاه جمعی افراد در سطح جوامع نفوذ کرده و نمی‌توان مفهوم عقل را بدون مردانگی تصور کرد (Lloyd,1993:82). برخی از منتقدین عقل مذکر معتقدند که هرچند فلاسفه باید خطر مردانگی عقل را، جدی بگیرند اما نباید عقل و فلسفه را انکار کنند، بلکه باید به بازبینی عقل بپردازند تا آن را از محتوای مرد محورش خالی کنند (raser& Nicholson, 1990:15). برخی دیگر نیز بر این باورند که علم مردگرا واقعیت‌ها را تحریف کرده و باید پژوهشی عقل‌گرا با چشم‌انداز جنسیتی زنانه که قبلاً نادیده گرفته شده بود، شکل گیرد (Hartsonk,1983: 231-251).

دوبووار در کتاب مهم خود «جنس دوم»، گونه‌ای اگزیستانسیالیستی فمینیستی به و جود آورد. به‌زعم وی زنان سرکوب می‌شوند چون نسب به خود مرد، «دیگری» هستند و این که به دلیل دیگری بودن، غیر مردند؛ بنابراین مرد، «خود» و آزاد است و موجود تعیین‌کننده‌ای که معنای هستی خود را تعریف می‌کند درحالی‌که زن (دیگری)، موضوع شناسایی است که معنی‌اش این است که با آنچه او نیست، تعیین می‌شود (هام و گمبل،۱۳۸۳: ۱۴۷). او با زنانه کردن نگرش اگزیستانسیالیستی سارتر بر این باور تأکید دارد که «من» همان زن است و «دیگری» مرد می‌باشد.

ازاین‌رو دغدغهٔ اصلی سارتر به‌خصوص در کتاب «هستی و نیستی» رابطهٔ میان سوژه (سوژه) و موضوع شناسایی (ابژه) است. ازاین‌رو در ابتدا وجود را به دودسته تقسیم می‌کند: «**وجود در خود**[۱]» و «**وجود برای خود**[۲]» در وجود برای خود، وجود بر ماهیت مقدم است، درحالی‌که در وجود در خود، وجود و ماهیت بر یکدیگر منطبق‌اند. وجود درخود به احوال اشیاء و وجود برای خود به احوال انسان اختصاص دارد. تمامی موجوداتی که فاقد آگاهی‌اند، ازجمله بدن انسان ذیل وجود درخود قرار می‌گیرند. وجود برای دیگری، بیانی دیگر از وجود درخود است. انسان با دیگران و در میان آن‌ها می‌زید. از نظر سارتر: «از طریق آشکار شدن وجود من به‌عنوان ابژه برای دیگری، قادر به

۱- Being in itself

۲- Being for itself

فهم حضور او به‌عنوان سوژه می‌شوم»(Sartre, 1996: 280)

انواع الگوی سوژه زنانه در رویکرد فمینیستی دوبووار

سوژه زنانه در نگاه دوبووار مفهومی کاملاً متفاوت با رویکرد کلاسیک به مفهوم سوژه است. به اعتقاد برخی از پژوهشگران مفهوم موردنظر وی فارغ از تعبیر، در انکار نگاه ذات‌گرا به سوژه با متفکران پسامدرن اشتراک دارد. هرچند نظر دوبووار مبنایی سیاسی و اخلاقی دارد (Vintges,2006: 222)

نگاه دوبووار در ترسیم سیمای سوژه زنانه از تقابل ذات و بر ساختگی فراتر رفته و ترکیبی از آن دو را برمی‌گزیند. البته تأکید او بر تأثیرگذاری شرایط اجتماعی در شکل‌گیری هویت ذهنی سوژه زنانه بیشتر است. همین ویژگی در نظریه وی به بسیاری از فمینیست‌های کمک کرد تا بتوانند از دوگانه‌هایی نظیر «طبیعت و فرهنگ» و «ذات‌گرایی و برساخت‌گرایی» فراتر روند و تبیین‌های جدیدی از وضعیت زنان ارائه دهند که از یک‌سو با زیست‌شناسی زنان سازگار باشد و از سوی دیگر آزادی و توانایی زنان را برای نیل به حداکثر ظرفیت‌های انسانی آن‌ها نامعتبر جلوه ندهد(Tuana,1992: 84) .

بنابراین دوبووار در سه الگوی زن عاشق و زن عارف و زن نارسیست (خودشیفته) همچون نقابی بر صورت انفعال زنانه و در خود بودن آنان در جامعه می‌داند.

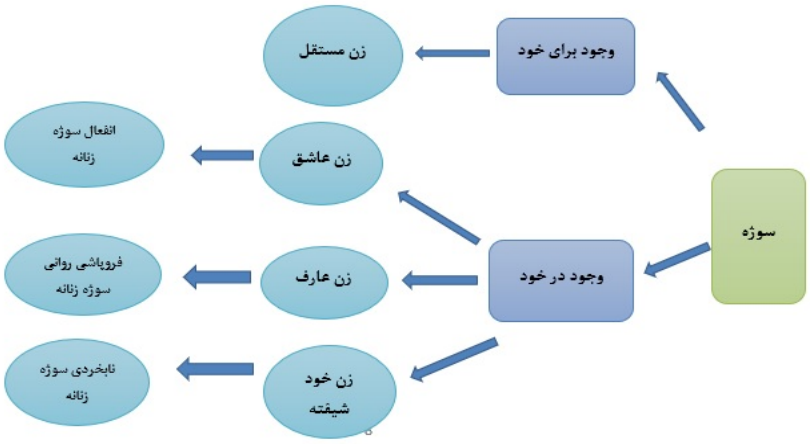
۱-زن عاشق: در خصوص زن عاشق دوبووار در جنس دوم اشاره دارد که: «اغلب اوقات در درجه اول، زن، توجیه و تجلیل «من برتر» خود را از معشوقه می‌طلبد. بسیاری از زن‌ها خود را تسلیم عشق نمی‌کنند مگر اینکه در عوض موردعلاقه قرار گیرند و عشقی که نسبت به آن‌ها آشکار می‌شود گاهی برای عاشق کردن آن‌ها کافی است» (دوبوار،۱۳۸۲: ۵۷۳) و در ادامه در همین کتاب در خصوص الگوی زن عاشق اشاره دارد که: «در صورت نیاز، خود زن به نام معشوق بر خود استبداد روا می‌دارد، زن هر چه که هست، هرچه که دارد، تمام لحظه‌های زندگی‌اش باید وقف مرد شده باشد و به‌این‌ترتیب دلایل وجود خود را بیابند؛ زن عاشق نمی‌خواهد که جز در وجود معشوق، چیزی در تملک خود داشته باشد، چیزی که بدبختش می‌کند این است که مرد چیزی از او نخواهد، ازاین‌رو، مرد محبوب باریک‌بین، خواسته‌هایی از خود اختراع می‌کند. به‌این‌ترتیب خود را از تعالی‌اش می‌رهاند: آن را تابع تعالی «دیگری» تسلی که زن خود را رعیت و برده‌اش می‌داند، قرار می‌دهد.» (دوبوار،۱۳۸۲: ۵۷۹-۵۸۰).

۲ – زن عارف: شاید بغرنج‌ترین نقش زنانه متعلق به زن عارف است که می‌کوشد مفعول والایی برای فاعل والا باشد. به نوشته دوبووار زن عارف خدا را با مرد و مرد را باخدا اشتباه می‌گیرد. او از موجودات الهی چنان سخن می‌گوید که گویی از ابناء بشرند و از مردان چنان سخن می‌گویند که گویی از خدایان‌اند. (تانگ، ۱۳۹۳: ۳۳۴–۳۳۵). در خصوص زن عارف دوبووار در جنس دوم بیان می‌دارد که: «زن در درجه اول در عشق الهی چیزی را می‌جوید که زن عاشق از عشق مرد می‌طلبد: تجلیل از نارسیسم خودش؛ این نگاه آمر که به‌دقت و عاشقانه به او دوخته‌شده برایش نعمت غیرمنتظره معجزه‌آسایی است» (دوبوار، ۱۳۸۲: ۶۱۱). در همین کتاب بیان می‌دارد که: «زن عارف می‌کوشد با استفاده از فن معمولی زن عاشق به محبوب برسد: با فنا شدن ...خلسه، از نظر جسمانی، از این منسوخ شدن «من» تقلید می‌کند؛ ذهن دیگر نمی‌بیند، احساس نمی‌کند، جسم خود را از یاد می‌برد، آن را انکار می‌کند». (دوبوار، ۱۳۸۲: ۶۱۲).

۳ – زن خودشیفته (نارسیسم): به ادعای دوبووار خودشیفتگی پیامد دیگر بودن زن است. زن فاعلی ناکام است چون اجازه ندارد در معنا دادن به خود نقشی ایفا کند و نقش‌های زنانه او ارضاء کننده نیستند. پس زن به شیء و مفعول خود بدل می‌شود. او با اعتقاد به مفعولیت خویش – اعتقادی که همه افراد پیرامون او تأیید می‌کنند – مسحور تصویر خود، چهره و بدن و لباس‌های خود و حتی اسیر جادوی آن‌ها می‌شود. بخش اعظم این شیفتگی به مفعولیت خویشتن از آنجا نشأت می‌گیرد که زن در تکاپوی تحکیم شخصیتی واحد برای خود، مفعولیت خویش را دوبرابر می‌سازد. خودشیفتگی در آغاز برای زن مفید است، زیرا زن بالغ: «با پرستش خود می‌تواند به شهامت لازم برای رویارویی با آینده پرآشوب دست یابد» اما در پایان او را در چنبره نیاز به جلب خوش‌آمد مردان و حکمروایی بلامنازع افکار عمومی اسیر می‌کند. ارزشی که زن خودشیفته برای خود قائل می‌شود ناشی از کنش‌های برخاسته از زنانگی خود او نیست بلکه از واکنش جامعه نسبت به زنانگی او سرچشمه می‌گیرد (تانگ،۱۳۹۳: ۳۳۴).

بنابراین در تحلیل سوژه زنانه در فیلم‌های مهرجویی به واکاوی این صورت انفعال زنانه می‌پردازیم.

نمودار ۱. مدل مفهومی تحقیق.



٤. تحلیل تجربی

یافته‌ها

پرسش اصلی در مقاله حاضر این است که رویکرد سینمای مهرجویی به هویت زنان به‌مثابه سوژه چگونه می‌باشد؟

دغدغه اصلی محقق در این مقاله این مسئله می‌باشد که باتوجه‌به اینکه سینما نقشی بسزا در بازتولید نقش‌های هویتی و جنسیتی در جامعه را دارد؛ به‌راستی در سینمای مهرجویی که پرداخت به مسئله زنان از محوریت‌های فیلم‌هایی همچون ***پری، سارا، بانو و لیلا*** می‌باشد، چه تصویری از زنان به‌عنوان سوژه ارائه می‌شود. آیا لزوماً پرداخت به موضوع زنان منجر به توجه به زوایای مختلف جنسیتی زنان می‌گردد یا اساساً نوع این پرداخت و تعریفی که از این هویت زنانه ارائه می‌گردد، مهم است؟ بنابراین بایستی اذعان داشت که ارائه تصویری از زنی که صرفاً هستی خود را با هویت یافتن در آن دیگری مردانه می‌یابد؛ می‌بینیم که کارگردان صرفاً زنی را الگو قرار می‌دهد که با نمود یافتن در دیگری می‌تواند قهرمان آن داستان‌ها گردد... قهرمانی که در نهایت وجود خود را در سوژه مردانه می‌یابد و خود را در آن جایگاه ستایش می‌کند. این مسئله‌ای است که در بررسی فیلم‌های مهرجویی تلاش داریم تا با بهره‌گیری نظریه فمینیسم اگزیستانسیالیسم دوبووار به آن بپردازیم.

البته بایستی اذعان داشت که قبل از انقلاب، شاهد دو نوع تیپ کلی از زن در سینمای ایران هستیم عموماً زنانی سلطه‌پذیر و همیشه گریان و زیردست مرد، مادری دست‌وپابسته که همیشه می‌نشیند و منتظر شوهر یا پسر است و یا زنی که در حقیقت اثری جز تلطیف فضای فیلم با استفاده از ویژگی‌های جنسی خود ندارد (بهشتی، ۱۳۷۹: ۲۱۸).

برخلاف دهه ۱۳۶۰ که در آن تصویر غالب از زنان برآمده از کلیشه‌های سنتی زنانه در فرهنگ ایرانی بود و تصویر زنان اغلب به‌عنوان مادری مهربان، همسری وفادار و خواهری فداکار در کنار مردان به‌عنوان قهرمانان فیلم به تصویر کشیده می‌شد که باید سختی‌ها و رنج‌های زندگی را تحمل کنند. نقش زنان در این دوران فاقد هرگونه زنانگی و جنسیت در مقابل جنس مقابل بود (حسینی، ۱۳۹۳: ۱۲۴) اما دهه ۱۳۷۰ برای زنان در سینمای ایران دهه متفاوتی بود و زنان در این دوره توانستند حضوری جدی و پرشور بر پرده سینما پیدا کنند و حتی در پس دوربین به‌عنوان کارگردان ظاهر شوند. درواقع تلاش زنان در دهه ۱۳۶۰ برای بودن و ماندن در دهه ۱۳۷۰ به ثمر نشسته است (صدر، ۱۳۹۱: ۲۸۴). در این دوران بسیاری از سینماگران به سراغ زنان رفته و آنان را موضوع اصلی فیلم خود قرار می‌دهند در این میان مهرجویی یکی از فیلم‌سازانی است که فیلم‌های مهمی با موضوع زنان در دهه ۱۳۷۰ می‌سازد.

تصویر فرهنگی زنان در رسانه‌های جمعی در بیشتر جوامع مردسالار در جهت هدایت و تداوم تقسیم‌کار جنسی و تقویت مفاهیم پذیرفته‌شده درباره زنانگی و مردانگی به کار می‌رود. رسانه‌ها با بازتولید نمادین فرودستی زنان به مخاطبان خود القاء می‌کنند که زنان باید در نقش همسر، مادر، کدبانو و غیره ظاهر شوند و در یک چنین جامعه‌ای، سرنوشت زنان به‌جز این نیست. بازتولید فرهنگی نحوه ایفای این نقش‌ها را به زنان می‌آموزد و سعی می‌کند آن‌ها را در نظر زنان طبیعی جلوه دهد (استریناتی،۱۳۸۴: ۲۴۲).

مهرجویی با بازتولید هویت خانوادگی سوژه زنانه در چارچوب زنان متأهل سعی دارد تا مبنا و محور خواست‌های زنان را در درون چارچوب‌های خانواده و الگوی زن متأهل محدود کند. زن متأهل از چشم خود و دیگران هویت جداگانه‌ای ندارد. زنان متأهل به‌طورمعمول نیازهای خانواده را بر تمایلات و هوس‌های خود ترجیح می‌دهند و تداعی‌کننده خانواده خود هستند (آبوت، ۱۳۸۰: ۱۱۹– ۱۲۱).

به‌زعم مهرجویی مسئله مهم در سینما اول فیلم‌نامه و نویسنده فیلم‌نامه است، بنابراین

چه این فیلم‌نامه بر اساس داستان دیگری باشد یا نباشد، چه اقتباسی باشد یا نباشد، این فیلم‌نامه‌نویس است که مهم است و آن را می‌نویسد. مهرجویی به‌صراحت در خصوص اقتباسی بودن فیلم‌های خود می‌گوید: «من فیلم‌نامه تمام فیلم‌هایم را خود نوشته‌ام یا با همکاری کس دیگری نوشته‌ام؛ بنابراین اقتباسی به آن صورت ندادم؛ بعضی از فیلم‌نامه‌هایم برداشتی از یک داستان دیگر یا یک نمایشنامه دیگر است که در آن هم تغییرات زیادی پیاده کرده‌ام، حال من به‌عنوان کارگردان می‌آیم این فیلم‌نامه را برمی‌دارم و فیلمش می‌کنم» (مهرجویی و مجاهد، ۱۳۸۸)

البته تفاسیر و زوایایی دیگری هم از سینمای مهرجویی در فیلم لیلا و پری و سارا هم وجود دارد که در این خصوص اذعان دارند که: «مهرجویی در فیلم‌های خود سعی نموده دو مفهوم عرفان سکولار و فمینیسم را به هم پیوند زده و سینمای عرفانی - فمینیستی را پدید آورد. نقش پررنگ زن در فضایی مه‌گرفته و غبارآلود در نوعی روشنفکری غرب‌زده و عرفان بودایی است که زنان داستان‌های او را با فهمی عمیق نسبت به مظاهر عرفان معرفی می‌نماید. زنان که قربانی دنیای هوس‌آلود، مجازی و سطحی مردان خویش بوده و در تنهایی خود با بودا و مولانا خو گرفته‌اند. فضای ارائه‌شده در این دست فیلم‌ها، فضایی مجازی است که با مناسبات دنیای واقعی زنان خصوصاً در ایران فرسنگ‌ها فاصله داشته و در نوعی بی‌هویتی و گم‌گشتگی ناشی از مدرنیزاسیون دست‌وپا می‌زند. توجه به زن فارغ از زندگی زناشویی و احساس مادری نقطه تلاقی تفکرات این کارگردان است. مردان در آثار اینان جنس دوم شناخته شده و همواره در حاشیه‌ای پرت قرار دارند.» (اسماعیلی،۱۳۸۸)

همچنین در رویکردی تفسیری دیگر تلاش دارد تا سه فیلم بانو و لیلا و سارا را باتوجه‌به جایگاه زن در محیط خانواده و صرفاً از منظر اجتماعی بررسی نموده و تأکید دارند که باتوجه‌به دیالوگ‌ها و رفتارهای بازیگران غلبه بااقتدار نقش اصلی (زن) است. البته این محققین اذعان دارند که فاصله بین اقتدار و انفعال زن خیلی بسیار نیست (۴/۵۲ درصد در مقابل ۶/۴۷). در هر فیلم به اقتضای ویژگی‌ها و نقص‌های هریک از سه زن، این تصویر ارائه می‌شود. برای مثال اشاره دارند که؛ لیلا زنی نازا و درعین‌حال صبور است که خود این ویژگی منجر به فرمان‌بری و انفعال اوست و از سویی دیگر سارا شخصیتی خطرپذیر و فعال است که برای رسیدن به هدف مصر است و این خصوصیات

در بانو قالب مدرن‌تر و با احساس ترحم و دلسوزی بیشتر از نظر این دست منتقدین در بانو وجود دارد؛ بنابراین معتقدند با وجود اقتباس بانو و سارا و پری از آثار غربی از محتوایی ایرانی و منطبق با واقعیت برخوردار می‌باشد. (شاهنوشی و تاکی،۱۳۹۰: ۱۰۵).

انفعال سوژه زنانه (من برای خود) در سینمای مهرجویی در الگوی زن عاشق

نخستین تصویری که در سینمای مهرجویی از هویت زن ارائه می‌شود تصویر «زن منفعل» است. مهرجویی با آنکه زنان را به‌صورت «سوژه مؤنث» محور بسیاری از فیلم‌های خود قرار می‌دهد اما در بسیاری از این فیلم‌ها تصویری از زن عاشق ارائه می‌دهد که در آن زنان در برابر وضعیت‌های محیط پیرامون خود و شرایطی که به آن‌ها تحمیل می‌شود اغلب منفعل بوده و قادر به تغییر وضعیت خود و یا بهبود شرایط پیرامون خود نیستند. این سوژه زنانه خود را به‌مثابه دیگری در برابر سوژه مردانه و یا شرایط تحمیلی محیطی احساس کرده و قدرت عمل خود را از دست می‌دهد.

البته تصویری که مهرجویی به‌عنوان فیلم‌ساز از این فیلم دارد متفاوت می‌باشد و در مصاحبه‌ای در خصوص واکنش لیلا و تن دادن به ازدواج مجدد همسرش اذعان دارد که این واکنش کاملاً عاشقانه بوده که در لیلا رخ داده است: همچنین غالب بودن ارزش‌های سنتی در جامعه اشاره دارد «این عشق است دیگر. لیلا اصلاً یک داستان عاشقانه است. اگر در این رابطه عشق نبود که هیچ مشکلی نداشتند. اگر عشق نبود که لیلا یا قبول نمی‌کرد یا می‌گذاشت می‌رفت یا اینکه اصلاً برایش مهم نبود. ولی چون عشق وجود دارد، درام و رنج به این صورت شکل می‌گیرد و گذشت لیلا هم به همین خاطر است... فیلم اصلاً تعیین نمی‌کند مدرنیسم بهتر است یا سنت، فقط واقعیات را نشان می‌دهد و واقعیت هم این است که سنت چنان با تاروپود ما آمیخته شده و در وجودمان رخنه کرده که جز اینکه با آن کنار بیاییم و به‌تدریج تلطیفش کنیم و یک تلفیق همگون و هماهنگ از این دو نیروی متضاد به وجود آوریم، راهی نداریم.» (مهرجویی،۱۳۷۶) بنابراین مهرجویی تفسیری که مهرجویی از شخصیت لیلا دارد نه انفعال است بلکه پذیرش ازدواج مجدد همسرش را نوعی رفتار عاشقانه می‌داند. البته در خصوص تفاوت شخصیت سارا و لیلا اشاره دارد که: «عقده‌ها و تجربیات و عواطفی که سازنده شخصیت سارا هستند با لیلا فرق می‌کند. سارا در خانواده پدری مورد توجه شدید بوده و مثل یک عروسک بزرگ شده است. درنتیجه خیلی دلش می‌خواهد به خودش ثابت کند که

می‌تواند مثل مردها کار کند و روی پای خودش بایستد» (مهرجویی،۱۳۷۶).

در همین راستا دوبووار در جنس دوم اشاره دارد که: «بنابراین برای تحقق‌پذیری این پیوند (عاشقانه) چیزی که در درجه اول (زن عاشق) آرزو می‌کند عبارت از خدمت کردن است؛ او با پاسخ‌گویی به خواسته‌های معشوق، ضرورت وجود خود را احساس می‌کند؛ جزئی از هستی معشوق می‌شود، در ارزش او شرکت می‌جوید، توجیه می‌شود» (دوبوار،۱۳۸۲: ۵۷۶-۵۷۷).

بنابراین از طی بررسی با رویکرد دوبووار می‌بینیم انفعالی که در پس عشق «وجود برای خود» را در زنان سنتی محدود کرده به‌خوبی می‌توان در شخصیت لیلا به‌عنوان همسر عاشق که منفعل در برابر درخواست اطرافیانش دید. قهرمان فیلم ***لیلا***، زنی است که نه‌تنها در نهایت انفعال تسلیم تقدیری می‌شود که بر او چیره می‌گردد، بلکه در رقم خوردن این تقدیر سهیم است. نکته جالب این فیلم در پایان آن و پشیمانی رضا و جدایی از همسر دومش گیتی (با بازی شقایق فراهانی) پس از تولد فرزند دخترش نهفته است؛ بنابراین در اینجا این مرد است که در پی تغییر وضعیت خود می‌باشد نه زن؛ بنابراین رضا دوباره درحالی‌که به همراه دختر خردسالش به دیدن لیلا در مراسم شله‌زرد پزان می‌رود؛ سعی دارد تا او را بازگرداند. پایانی که ظاهراً در آن مهرجویی سعی دارد تا به مخاطب خود القا کند که انفعال و تسلیم زن عاشق می‌تواند شوهر ازدست‌رفته را متوجه قصور و اشتباه خود کند؛ البته به قیمت ظلم در حق زنی دیگر (گیتی) و جدا کردن او از فرزند، درواقع نگاه ابزاری به همسر دوم به‌عنوان وسیله‌ای برای تولد یک فرزند، چهره غم‌انگیزتری به مفهوم سوژه زنانه در فیلم ***لیلا*** می‌دهد.

شخصیت‌پردازی لیلا به‌گونه‌ای است که می‌توان او را نمونه‌ای از سبک زنان سنت-گرا دانست. فیلم‌ساز با ارائه ویژگی‌هایی چون انفعال لیلا (به‌عنوان همسر عاشق که هستی خود را برای همسرش می‌خواهد) در برابر فشار مادرشوهر برای تحمیل خواسته‌هایش، تقدیرگرایی، هویت انتسابی که اطرافیان در او شکل می‌دهند (مادر بودن) بر وجه سنتی زن داستان، تأکید می‌کند (بخارایی،۱۳۹۴: ۲۷).

فروپاشی روانی سوژه زنانه در سینمای مهرجویی در قالب‌زن عارف

دومین تصویری که از سوژه زنانه در آثار مهرجویی ارائه می‌شود، در فیلم ***پری*** (۱۳۷۳) است، تصویری از پریشانی و فروپاشی روانی سوژه زن عارف است.

داریوش مهرجویی در خصوص رویکردش به فیلم پری و تأکید بر تفکیک عرفان حقیقی از عرفان فانتزی اشاره دارد که: «در این فیلم تلاش شده که واکنش انسانی که نخستین‌بار توسط نیروی ملکوتی عاشقانه گزیده می‌شود، نشان داده شده و تجلی تجربه نخستین سیروسلوک فرد به تصویر درآید» (مهرجویی،۱۳۸۳). همچنین وی با تأکید بر این‌که مفهوم عرفان در حال حاضر به‌صورت یک مسئله «مبتذل» و «پیش‌پاافتاده» مطرح می‌شود، اذعان دارد که: «مسئله‌ای که سعی شده در فیلم پری به آن پرداخته شود، این است که در زندگی معاصر کنونی چگونه به تجربیاتی که اندیشمندان در تاریخ غنی اندیشه و حکمت کشور به آن اشاره کرده‌اند، می‌توان رسید و آیا می‌شود در میان این اغتشاشات روحی کنونی به تجربه خاص عرفانی رسید یا خیر؟» (مهرجویی،۱۳۸۳)

فیلم پری اقتباسی از رمان فرانی و زویی (۱۹۶۱)، نوشته جی. دی. سالینجر، نویسنده پرآوازه آمریکایی است. درواقع؛ پری / فرانی است که با خواندن کتاب دگرگون می‌شود، داداشی / زویی برادری است که بازیگری می‌خواند، به‌شدت اهل مطالعه است. سیمور/اسد برادری است که خودکشی کرده، بادی/صفا برادری که به‌دور از خانواده زندگی می‌کند. فرانی برای رسیدن به سلوک درونی تلاش می‌کند ولی به عمق عرفان پی نبرده است و زویی، برادر او است که به او کمک می‌کند تا خودش و آنچه می‌خواهد را پیدا کند. حتی در جایی از کتاب زویی به فرانی در خصوص استفاده نادرست از دین و عرفان می‌گوید: «من با دعای عیسی مخالف نیستم، تنها چیزی که باهاش مخالفم اینه که «برای چه» و «چطور» و «کجا» داری از آن استفاده می‌کنی؟ دعای عیسی فقط یک هدف داره، اینکه به تو عیسی شناسی هدیه کنه، نه اینکه یک‌گوشه دنج متبرک با یه شخصیت الهی چسبناک دوست‌داشتنی برات فراهم کنه که تو را بغل کنه و از همه مسئولیت‌هات آزاد کنه و همه آلام زندگی را ازت دور کنه» (سالینجر،۱۳۸۰: ۱۵۷) چیزی که فرانی به کمک زویی (برادرش) به آن می‌رسد این است که هر کاری که خالصانه برای معبود انجام شود جزو سلوک محسوب می‌شود. درواقع زویی در سراسر کتاب در تلاش است تا به فرانی بفهماند دین و مذهب بدون تفکر، پوچ است و باعث سردرگمی انسان می‌شود.

بنابراین در این اقتباس باید اذعان داشت که چالش بزرگی که فرنی با آن روبه‌رو شده بهانه‌ای است برای آنکه زویی هم به شناخت مجدد از مذهب برسد و خواهر

کوچک‌ترش را هم از ورطه هولناک زندگی مذهبی بدون تفکر برهاند درصورتی‌که در فیلم پری می‌بینیم داداشی به مرحله آگاهی رسیده و به‌عنوان مردی آگاهی‌دهنده به پری تلاش دارد تا جهان‌بینی وی را تغییر دهد و تجربیاتش را در اختیار پری به‌عنوان چراغ‌راهنما قرار دهد؛ بنابراین در فرآیند تعامل فرانی و زویی هر دو درحال رشد و آگاهی می‌باشند درحالی‌که در رابطه پری و داداشی ارتباطی یک‌سویه داداشی با پری به‌عنوان منبع علم و آگاهی حاکم است.

از طرفی طی بررسی با رویکرد دوبووار می‌بینیم در فیلم **پری** (۱۳۷۳) تصویری از سوژه زن عارف فروپاشیده را می‌توان در شخصیت پری (با بازی نیکی کریمی) در این فیلم مشاهده کرد. پری با خواندن کتاب کوچکی عرفانی که متعلق به برادر درگذشته‌اش «اسد» است، دچار دگردیسی می‌شود. پس با خواندن این کتاب، عدم تعادل در پری به‌شدت دیده می‌شود که باعث نگرانی خانواده و آشنایان او می‌شود. داداشی به پری یادآور می‌شود که او اخلاق را نمی‌شناسد و هنوز اسیر «منیت» است و هنوز درکی از عشق حتی در اشکال اولیه آن ندارد.

نکته مهم این فیلم به تأثیرپذیری و تقلید پری از برادرانش (سوژه مردانه) مربوط می‌شود. پری سه برادر به نام‌های اسد، صفا و داداشی دارد. مخاطب در نیمه پایانی فیلم به‌خوبی تقلید سطحی و تأثیرپذیری پری از اسد و صفا را در جهان‌بینی عارفانه‌اش مشاهده می‌کند و نکته جالب آن است که رهایی پری از این تقلید خام هم بر اساس انتقادات و اعتراضات برادر کوچک‌تر وی (داداشی) صورت می‌پذیرد و ظاهراً تجربه معنوی و عرفانی سوژه زنانه در این فیلم بدون حضور مردانی که نقش مرشد و هدایتگر و حتی تصویری خداگونه در وی را ایفا می‌کنند؛ بی‌معنا بوده و تنها راه رهایی پری از این بحران رفتاری و درگیری‌های ذهنی وی با هدایت برادر دیگرش میسر می‌شود؛ بنابراین در تمام داستان «وجود در خود» برای پری قابل‌تصور بوده است وجودی که خود را در تفکرات و اندیشه‌های برادرانش تعریف می‌کند و بازمی‌یابد.

در همین راستا دوبووار در جنس دوم ضمن اشاره به اینکه آگاهی‌بخشی زنان از دنیای مردانه سرچشمه گرفته که دقیقاً همین مسئله منجر به تضاد و پارادوکس «وجود در خود» در برابر «وجود برای خود» نیز گردیده است که به‌صورت پریشان‌حالی در شخصیت پری بروز می‌نماید؛ بیان می‌دارد که: «برای فردی که خود را نفس، خودمختار،

تعالی و چون مطلقی می‌پندارد، ولی درخود کهتری را چون جوهری اصلی کشف می‌کند، تجربه‌ای شگرف است؛ برای کسی که خود را به‌مثابه «خویشتن» مطرح کرده است و چون «دیگری» بر خود آشکار شده، تجربه‌ای غریب است.» (دوبوار،۱۳۸۲: ۵۴-۵۵).

در فیلم دیگری از مهرجویی به نام ***هامون*** (۱۳۶۸) شخصیت مهشید (با بازی بیتا فرهی) با عشق به فلسفه و تفکر عرفانی خود که در پی آشنایی با هامون جذب آن می‌گردد؛ درواقع خود را به‌عنوان یک زن، در «وجود دیگری» که همان تفکرات فلسفی و عرفانی هامون است، می‌جوید.

بنابراین می‌بینیم چه زن عارف و چه زن مرفه هر دو در یک نگاه درواقع وجود خود را در دیگری (هامون و مهندس عظیمی) سوژه مردانه می‌یابد. فروپاشی و عدم تعادل روانی مهشید نمودی از دیگری شدن دائمی وی است که به‌صورت شخصیتی ازخودبیگانه ظهور می‌یابد؛ بنابراین فیلم‌ساز دائماً به تقلیل شخصیت مهشید از زنی که به خاطر تفکرات عرفانی و شخصیت فکری هامون عاشق او شده به زنی که عشق و عرفان را فراموش کرده و به طمع پول می‌خواهد با کسی که به او علاقه‌ای ندارد ازدواج کند می‌پردازد.

بنابراین در فیلم ***هامون*** هم مهشید با اینکه زنی تحصیل‌کرده می‌باشد ولی می‌بینیم در ادامه زندگی برای ثروت، هامون را رها می‌کند و درواقع «من درخود» وی بر «من برای خود» وی غلبه می‌یابد و این رفتار در مهشید نوعی تضاد بین من درخود و من برای خود را نمایان می‌سازد که به شکل رفتاری نابهنجار و نامتعادل روانی بروز می‌یابد و این مسئله به‌خوبی فروپاشی سوژه زنانه را در شخصیت مهشید را به تصویر می‌کشد.

نابخردی سوژه زنانه در سینمای مهرجویی در الگوی زن خودشیفته (نارسیسم)

سومین تصویری که از سوژه زنانه در سینمای مهرجویی ارائه می‌شود، تصویری یک سوژه فاقد فکر و تابع احساسات است که در قالب الگوی زن خودشیفته دوبووار نمود می‌یابد. نمونه بارز این تصویر در فیلم ***سارا*** (۱۳۷۱) است.

مهرجویی به‌عنوان کارگردان طغیان شخصیت «سارا» را بسیار دشوارتر از طغیان «نورا» شخصیت زن اقتباسی از نمایشنامه «خانه عروسک» توصیف کرد و اشاره دارد که: «جامعه آن زمان ما در مقایسه با اروپای قرن ۱۹ بارها سنتی‌تر بود و به همین دلیل عصیان

«سارا» در نظام مردسالارانه ایرانی بسیار عمیق‌تر است به‌ویژه اینکه در پایان فیلم سارا برخلاف نورا فرزندش را هم همراه خود می‌برد و این نشان می‌دهد او به دنبال یک زندگی بی‌قیدوبند نیست». (مهرجویی، ۱۳۸۵) این کارگردان خودآگاهی «سارا» را معجزه پایانی این فیلم دانست؛ بنابراین رویکرد فیلم‌ساز تفاوت بسیاری از رویکرد این مقاله به سوژه زنانه مهرجویی در فیلم‌هایش دارد که درواقع مقاله سوژه زنانه خود را به‌عنوان یک زن، در «وجود دیگری» مرد به آن در ادامه می‌پردازیم.

از سویی طی بررسی با رویکرد دوبووار می‌بینیم که داستان فیلم سارا (۱۳۷۱) در مورد زن جوانی به نام سارا است که برای نجات جان همسرش حسام که با بیماری سختی درگیر است، برنامه‌های سارا برای نجات جان همسر همراه با عدم وجود درایت و منطق در قالب یک زن خودشیفته که همراه تلاش برای دیده شدن در نجات جان دیگری دارد به تصویر کشیده می‌شود و زمانی که سارا به خاطر پیامدهای رفتارش توسط حسام مورد سرزنش قرار می‌گیرد دچار بحران می‌شود؛ چراکه انتظار ستایشگری از همسرش به خاطر آن‌همه توانمندی در تهیه هزینه درمان همسرش و بازپرداخت بدهی با آسیب به بینایی‌اش را دارد و حتی مسئله جعل امضای پدرش برای ضمانت سفته ازنقطه‌نظر سارا یک توانایی خارق‌العاده است؛ درنتیجه زمانی که واکنش منفی همسرش را طی پی بردن به ماجرا می‌بیند در عین ناباوری از این دیده نشدن (خود) و متهم شدن به نابخردی توسط همسرش (آن دیگری) لذا با یک واکنش کاملاً احساسی و به‌دور از هرگونه منطق (از دید فیلم‌ساز) اقدام به ترک وی می‌کند؛ بنابراین در اینجا با یک الگوی زن خودشیفته‌ای روبرو هستیم که این ستایش از خود را تا مرز مازوخیسم که دوبووار نیز به آن اشاره دارد می‌رساند و در نهایت در این دسته زنان (خودشیفته) که درواقع تلاش دارند «خود را» در «دیگری» مورد تأیید قرار دهند، زمانی که به این نتیجه دست نمی‌یابد؛ عشقشان تبدیل به نفرت می‌گردد که البته این نفرت نیز درواقع با انفعال سوژه زنانه فیلم همچون فیلم‌های دیگر مهرجویی همراه می‌باشد.

بنابراین مهرجویی بااینکه اقتباس از نمایشنامه خانه عروسک نوشته ایبسن (۱۷۸۹) در معادل‌سازی‌هایی مانند قرار دادن سارا در برابر نورا، گشتاسب در برابر کروگستاد، حسام در برابر هلمر و همچنین وفاداری در خصوص بهره‌گیری فراوان از بسیاری از دیالوگ‌های متن به خرج داده است، در بسیاری از موارد نیز به شکلی خلاقانه مسیری

متفاوت از نمایشنامه را پیموده است. پس در شناخت هر دو شخصیت زن، تفاوت بسیار زیادی قابل‌مشاهده است. نورا در عین خونسردی و آرامش با همسرش صحبت می‌کند تا نشان دهد که درکش از هوی‌اش تا چه میزان است و تا چه اندازه تغییر کرده است. نورا تا پیش از آن هیجانی می‌شد و مدام با هیجان و حرارت صحبت می‌کرد، اما اکنون که زمان نشان دادن تغییرات است ولی سارا همچنان با عصبانیت و هیجان با حسام حرف می‌زند و واکنش‌های هیجانی دارد. این واکنش‌های هیجانی موجب می‌شود تا تغییرات سارا فقط در حد سطحی باقی بماند و مخاطب دریابد که او هنوز نیاز به مسیری طولانی در تغییرات دارد (صالحی،۱۳۹۷: ۱۹ و ۲۰). نورا دریافته است که برای رسیدن به خودآگاهی و درک خودش به‌عنوان یک زن بودن هیچ وابستگی، لازم است تمام تعلقات خاطرش را پشت سر بگذارد تا نشان دهد برای خودش به‌عنوان زن ارزش بسیار قائل است؛ ازاین‌رو کودکانش را هم رها می‌کند و خانه را به‌تنهایی ترک می‌کند و در نمایشنامه این‌گونه اشاره دارد که:

«هلمر: قبل از هر چیز تو باید وظیفه زناشویی و مادری‌ات را انجام بدهی. نورا: دیگر به این قبیل وظایف اعتقادی ندارم. عقیده من این است که قبل از هر چیز من بشوم.» (ایبسن،۱۳۹۰: ۹۹-۱۰۰)

اما سارا به این درک از شخصیت نرسیده است و باتوجه‌به برخی تفاوت‌های فرهنگی، کودک را نیز با خود می‌برد تا در این مسیر خودآگاهی هنوز در خاطرش باشد که مادر است و وابستگی دارد. وابستگی که می‌توان آن را ناشی از برخی تفاوت‌های فرهنگی دانست. (صالحی،۱۳۹۷: ۲۰)

نمونه دیگری از سوژه زن نابخرد در الگوی زن خودشیفته را تااندازه‌ای در فیلم ***بانو*** (۱۳۷۰) می‌توان مشاهده کرد.

فیلم ***بانو*** مهرجویی با اقتباس از موقعیت روایی فیلم «ویریدیانا» (۱۹۶۱)، اثر بونوئل که در جهت نقد مسیحیت این فیلم به کار گرفته بود، برای واکاوی شخصیت اصلی فیلمش بانو استفاده می‌کند. ویریدیانا یک راهبه تازه‌کار در شرف تحلیف و سوگند یاد کردن است که دون خایمه، عموی او، از او دعوت می‌کند تا به دیدنش برود. فیلمی است درباره ناممکن بودن رستگاری یا بی‌اعتنایی به‌تمامی ارزش‌های قراردادی، از نگاه کارگردان، نیک و بد مفاهیمی گمراه‌کننده‌اند و خود ویریدیانا در انتها (شورش گدایان

فیلم) آن را در می‌یابد؛ چراکه تلاش وی در هدایت مستمندان به انجام تکالیف و آیین‌های مسیحی، به تلخی و غم منجر می‌شود؛ بنابراین در هر دو شخصیت زنان می‌بینیم تلاششان برای تغییر دنیای بیرون بی‌نتیجه مانده ولی با این تفاوت که یکی در مسیر مسیحیت و دیگری در شناخت هویت حقیقی‌اش می‌باشد؛ بنابراین اقتباس مهرجویی از این اثر در بانو با این تفاوت است که بانو بر مبنای نوعی لطف و محبت حساب‌نشده‌ای به مستمندان ناشناس بدون پشتوانه اعتقادی و رعایت ضوابط خاص و معمول تلاش دارد توجه نماید درصورتی‌که ویریدیانا رفتارش پشتوانه‌ای اعتقادی با ارزش‌های مسیحیت دارد که نوعی کنش ایجابی در رفتار با مستندان می‌باشد درحالی‌که عمل بانو بیش از آنکه مبتنی بر ارزش‌های اعتقادی باشد نوعی واکنش سلبی در فرار از تنهایی وی است که به‌دور از هرگونه خردمندی و از روی استیصال می‌باشد.

از سویی طی بررسی با رویکرد دوبووار در بانو (۱۳۷۰) می‌بینیم در تصویری که مهرجویی از بانو نشان می‌دهد حکایت زنی تنها و خودشیفته است که با خیانت همسری روبه‌روست که وی (بانو) را با تمام توانمندی‌هایش (از نگاه شخصیت خودشیفته) نادیده انگاشته است و از سویی برای دیده شدن خود و ستایش خود توسط دیگری با قرار گرفتن در کنار خانواده باغبان همسایه که هیچ‌گونه سنخیتی از نظر منطقی و عقلی با او ندارند؛ تلاش دارد به تأیید شدن دست یابد ولی تجربه حوادثی که انتظار آن را ندارند، همچون دزدیده شدن وسایل خانه توسط افرادی که به آن‌ها پناه داده است به ناگاه مجدد عشق زن خودشیفته را در قبال آنان تبدیل به نفرت می‌سازد؛ چرا که متوجه می‌شود باز نتوانسته خود را در دیگری تحقق دهد و نه‌تنها مورد تمجید و تحسین خانواده باغبان انگاشته نشده است بلکه اموال وی توسط آنان غارت گردیده و مورد سوءاستفاده واقع شده است. در انتهای فیلم زمانی که همسرش دوباره بازمی‌گردد، بانو هم وی و هم خانه را ترک می‌کند و به سفر به‌سوی مشهد می‌رود تا بلکه بتواند دیگری را برای تأیید خود بیابد که البته باز با انفعال او همراه است.

بنابراین با بررسی شخصیت بانو می‌بینیم که سوژه زنانه با رفتارهای نابخردانه در الگوی زن خودشیفته ظاهر می‌گردد که دائماً تلاش دارد تا دیده شود و این دیده شدن اگر در دیگری تحقق نیابد تبدیل به نفرت و خشم می‌شود. در همین راستا دوبووار در الگوی زن نارسیسم (خودشیفته) و خشم زن نارسیسم به دلیل عدم تحقق وجود در خود

برای دیگری در جنس دوم بیان می‌دارد که: «زن نارسیست به‌رغم نخوت و غرور سطحی‌اش، خود را مورد تهدید احساس می‌کند؛ از این رواست که نگران، حساس، زود خشم و مدام در کمین است؛ خودنمایی‌اش هرگز ارضا نشده است». (دوبوار،۱۳۸۲: ۵۶۶)؛ بنابراین به‌طور کل سوژه زنانه در این فیلم، نه با حرکت و تصمیم از پیش تعیین‌شده، بلکه با سکوت و انفعال خود در برابر وقایعی که بر او وارد می‌شوند، به‌نوعی آرامش درونی می‌رسد (محمد کاشی،۱۳۸۳، ۷۳۲).

جدول شماره ۱- تحلیل سه الگوی سوژه زنان در برخی فیلم‌های مهرجویی (منبع: نگارندگان)

سوژه	الگوی زنانه سیمون دوبووار	الگوی زن در سینمای مهرجویی	آثار سینمایی مهرجویی
وجود درخود	زنان عاشق	انفعال	نقش لیلا در فیلم *لیلا*
	زن عارف	فروپاشی روانی	نقش پری در فیلم *پری*
	زن خودشیفته	نابخردی	نقش سارا در فیلم *سارا*/نقش مریم در فیلم *بانو*

۵. نتیجه‌گیری

هویت و شخصیت‌های زن اصلی سینمای مهرجویی با آنکه در چهار فیلم ***بانو*** (۱۳۷۰)، ***سارا*** (۱۳۷۱)، ***پری*** (۱۳۷۳) و ***لیلا*** (۱۳۷۵) به قهرمان اصلی داستان تبدیل می‌شوند، اما همچنان در فضاهایی با کلیشه‌های سنتی درباره هویت زنان ایرانی به تصویر کشیده می‌شوند. همه آن‌ها زنان خانه‌دار سنتی هستند به‌استثنای پری که ظاهراً یک دختر دانشجو است. درگیری اصلی آن‌ها با خانواده است در مورد سه فیلم بانو، سارا و لیلا بی‌مهری یا کم‌توجهی شوهر و در مورد فیلم پری رابطه با سایر اعضای خانواده مسئله اصلی قهرمانان این فیلم‌ها تلقی می‌شوند. ظاهراً زنان همچنان در حوزه خصوصی و خارج از مناسبات اقتصادی، سیاسی و فرهنگی جامعه بیشتر درگیر روابط درون خانوادگی هستند؛ بنابراین می‌بینیم که در چهار فیلم مذکور اساساً سوژه زنانه و هویت زنان در وجود آن دیگری مردانه معنا می‌یابد و خود را بازمی‌شناسد و این زنان تلاش دارند که خود را در دنیای مردانه بازشناسند و در این مقاله تلاش شد که در الگوی زن عاشق (که دووبوار که در جنس دوم اشاره دارد) که ما شاهد همان زن منفعل در فیلم ***لیلا*** هستیم که مادرشوهرش

برای لیلا تصمیم می‌گیرند که همسرش زن دومی اختیار کند و وی همچنان با انفعال پذیرای این تغییرات و درخواست‌های جامعه مردسالارانه است. همچنین در الگوی زن عارف در فیلم **پری** باز ما وضعیتی را می‌بینیم که سوژه زنانه تلاش دارد با تقلید از رویکرد عرفانی برادر بزرگش و فهم دنیای وی و آمیختن با وی خود را بازشناسد و در نهایت با آگاهی‌بخشی که باز برادر دیگرش به وی می‌دهد تلاش دارد هویتش را زیر سایه رویکرد عرفانی برادرانش دریابد که خود منجر به تضاد من در خود با من برای خود می‌گردد که به‌صورت فروپاشی روانی در پری ظهور می‌گردد. در فیلم ***سارا*** و ***بانو*** نیز با سوژه متعدد زنانه‌ای روبرو هستیم که می‌توان در الگوی زن خودشیفته دووبوار آن را جای داد که طی آن سارا تلاش دارد خود را در نجات جان همسرش به اثبات برساند و درنتیجه من برای خود را که در پی تأیید از همسرش می‌باشد، بروز دهد ولی در نهایت رفتار وی تنها نماد نابخردی در برابر رفتار حق‌به‌جانب همسرش تلقی می‌گردد و در نهایت سوژه زنانه با تمامی تلاشی که در دیده شدن و ستایش خود دارد باز ناکام می‌ماند و همچنین در فیلم **بانو** می‌بینیم بانو به‌عنوان زنی که همسرش وی را رها کرده تلاش دارد با اثبات خود برای باغبان و همسرش خود را بازیابد و در نهایت رفتار وی به رفتاری نابخردانه که منجر به تاراج خانه می‌گردد ظهور می‌یابد.

بنابراین، طی مرور آثار مهرجویی می‌بینیم که با اینکه آثار مهم (***لیلا، سارا، پری، بانو***) وی در خصوص سوژه زنانه می‌باشد و به آن پرداخته شده است ولی سوژه زنانه‌ای ارائه شده است که غالباً زیر سایه سوژه مردانه هویت می‌یابند یعنی خود را در آن دیگری مردانه می‌یابند و اساساً با ویژگی‌های هویتی همچون زن منفعل و نابخرد و دارای عدم تعادل روانی در غالب الگویی به ترتیب زن عاشق و زن خودشیفته و زن عارف دیده می‌شوند که البته من در خودشان بر من برای خودشان غالب است و اساساً خود را در دیگری مردانه تعریف نموده‌اند که در این آثار نمایش داده شده است و به‌راستی جای زن مستقل که در آن هویت من برای خودش غالب بر من در خودش می‌باشد و اساساً وجودش مقدم بر ماهیتش است، همچنان در آثار مهرجویی غایب می‌باشد.

منابع

-آبوت، پ. و والاس، ک (۱۳۸۰). جامعه‌شناسی زنان، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نشر نی.

- آذری، غلامرضا وتاکی، علی (۱۳۹۰) «تحلیل جامعه‌شناختی هویت زن در سینمای بیضایی و مهرجویی»، فصلنامه علوم رفتاری، دوره ۳ شماره ۷، بهار.

- استریناتی، دومینیک (۱۳۸۴). نظریه‌های فرهنگ عامه، ترجمهٔ ثریا پاک‌نظر، تهران: گام نو.

- ایبسن، هنریک (۱۳۹۰). خانهٔ عروسک و اشباح. ترجمه مهدی فروغ، تهران: زوار.

- بخارایی، احمد و دیگران (۱۳۹۴). «واکاوی سوژهٔ زن در فضای گفتمانی سینمای ایران: تحلیل گفتمان موردی فیلم‌های لیلا، دو زن و جدایی نادر از سیمین»، فصلنامه زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱.

- بهشتی، ملوک‌السادات (۱۳۷۹). زن، سینما و ارزش‌های اجتماعی، نمای آبگینه (مجموعه‌مقالات همایش زن و سینما)، تنظیم‌کننده، سیده فاطمه محبی، فاطمه علی عسکری، تهران: انتشارات سفیر صبح.

- حبیبی، آرش؛ جلال‌نیا، راحله. (۱۴۰۰). روش پژوهش پیشرفته. تهران: نارون دانش.

- تانگ، رزمری (۱۳۹۳). نقد و نظر: درآمدی بر نظریه‌ای فمینیستی، ترجمه منیژه نجم عراقی، تهران: نی.

- حسینی، مجید (۱۳۹۳). تندال، فرهنگ سیاسی در سینمای پرمخاطب ایران(۱۳۹۰-۱۳۵۷) ، تهران: رخداد نو.

- خالق پناه، کمال. رضایی، مرضیه، (۱۳۹۳) . «عاملیت غیرجنسی زنانه در میانه تقابل‌های ساختاری: برساخت زنانگی در سینمای رخشان بنی‌اعتماد»، نشریه جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، سال ششم شماره ۱.

- دوبوار، سیمون، (۱۳۸۲)، جنس دوم، جلد دوم، ترجمه قاسم صنعوی، تهران: توس.

- زمانی، سیمین. نیکخواه قمصری، نرگس. بصیریان جهرمی، حسین (۱۳۹۷)

«نشانه‌شناسی جنسیت در فیلم سینمایی بانو»، ، نشریه مطالعات میان‌رشته‌ای ارتباطات و رسانه، دوره ۱ ، شماره ۲.

- سالینجر، جروم دیوید، (۱۳۸۰)، فرانی و زویی، ترجمه میلاد زکریا: تهران مرکز.

- شاهرخ، لیلا. هاشمی، شهناز (۱۳۹۶). «سنتز پژوهی بازنمایی زنان در سینمای ایران»،فصلنامه جامعه، فرهنگ، رسانه، دوره ۶،شماره ۲۲ .

- صالحی، نرگس (۱۳۹۷) بررسی اقتباس شخصیت در فیلم سارا و نمایشنامه خانهٔ عروسک (مطالعه موردی شخصیت اصلی)، پنجمین همایش متن‌پژوهی ادبی اردیبهشت ۹۷، هسته مطالعات ادبی و متن‌پژوهی

- صدر، حمیدرضا (۱۳۸۱). تاریخ سینمای سیاسی ایران، تهران: نشر نی

- محمدکاشی، صابره (۱۳۸۳) «زنان مستقل: زمینه‌های پیدایی یک پرسوناژ نو در سینمای ایران»، مجموعه زن و فرهنگ: مقالاتی در بزرگداشت یکصدمین سال تولد بانو مارگارت مید به کوشش محمد میرشکرایی و علیرضا حسن‌زاده، تهران: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی

- مهرجویی، داریوش (۱۳۷۶)، «گفتگو با داریوش مهرجویی: بازخوانی یک گفت‌وگو برای "لیلا" پس از ۲۰ سال»،ماهنامه گزارش فیلم، اسفندماه ۱۳۷۶،خبرگزاری ایسنا، کد خبر ۹۶۰۸۱۴۰۸۶۲۳

- مهرجویی، داریوش (۱۳۸۳)، «مصاحبه با مهرجویی: فیلم "پری" نمایش واکنش انسان به تجربهٔ سیروسلوک عرفانی»، همایش ملی عرفان، اسلام، ایران و انسان معاصر – نکوداشت شیخ شهاب‌الدین سهروردی، ۲۵ – ۲۷ بهمن ۱۳۸۳، دانشگاه تهران، خبرگزاری ایسنا، کد خبر ۸۳۱۱-۱۰۸۸۷

-مهرجویی، داریوش (۱۳۸۵):،در جامعه امروز ایران "سارا" دیگر پدیده غریبی نیست،۲۲ اردیبهشت ۱۳۸۵، خبرگزاری ایسنا، کد خبر: ۸۵۰۲-۱۴۳۸۸

-مهرجویی، داریوش. مجاهد، پرویز (۱۳۸۸)، «گفت‌وگو با داریوش مهرجویی، سازنده بیشترین اقتباس‌های ادبی در سینمای ایران»،مجله هنر و معماری، فارابی، پاییز و زمستان ۱۳۸۸ – شماره ۶۴

- وفایی، علیرضا. قره شیخلو، مهدی (۱۳۸۵)، داریوش مهرجویی: نقد آثار از بانو تا مهمان مامان، تهران: هرمس -هام، مگی و سارا گمبل (۱۳۸۲) فرهنگ نظریه‌های

فمینیستی، ترجمه نوشین احمدی خراسانی و دیگران، تهران: توسعه.
- Anderson, Pamella Sue (1998) .*A Feminist Philosophy of Religion*, Wiley-Blackwell.
- Fraser, Nancy and Nicholson, Linda (1990).*Social criticism without philosophy: an encounter between feminism and postmodernism, Feminism / Postmodernism,* NewYork: Routledge.
- Grosz, Elizabeth, (1993) "Bodies and Knowledges: feminism and the crisis of Reason", *in Linda Alcoff& Elizabeth Potter(eds)*, Feminist Epistemologies,
Routledge.
- Harding, s (1986), the Science Question Feminism ,Miltonkeynes: Openuniversity press.
- Hartsonk, Nancy(1983) *Money, sex, and power: toward a feminist historical materialism,* New York: Longman.
- Lloyd, Genevieve (1993) *The Man of Reason: "Male" and "Female" in Western Philosophy*, London:Routledge.
- Sartre, Jean Paul. (1966), *Being & Nothingness, An Essay on Phenomenological ontology,* Tr. by Hazel E. Barnes: Ratlege.
- Thompson,L(1992),Feminist Methodoligy for Family Studies, Journal of Marriage & Family,Vol.57,Issue.1.
- Tidd, Ursula (2004). *Simone de Beauvoir: Gender and Testimony*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Tuana, Nancy (1992). *Woman and the History of Philosophy*, New York: Paragon House Publishers.
- Vintges, Karen. (2006*). Simone de Beauvoir, A Feminist Thinker for the Twenty-First Century, in M. A. Simons, The Philosophy ofSimone de Beauvoir,* Bloomington: Indiana University Press.