مطالعات اجتماعی روان‌شناختی زنان | سال ۷، شماره‌ی ۲ | پاییز ۱۳۸۸ | صص ۵۹-۷۶

فمینیسم در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد

نادیا معقولی*
دانش‌جوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس
دکتر علی‌اکبر فرهنگی
استاد دانشکده‌ی مدیریت، دانشگاه تهران

چکیده

رخشان بنی‌اعتماد یکی از زنان فیلم‌ساز صاحب‌نام در سینمای ایران است. فیلم‌های او دارای مضامین اجتماعی اند و به‌جز سه فیلم اول، در باقی آثار او، وضعیت زنان در جامعه‌ی امروز ایران به نمایش گذاشته‌شده‌است.

برای دست‌یابی به هدف این پژوهش، که جست‌وجوی نظریه‌های فمینیستی در آثار *بنی‌اعتماد* است، ابتدا سه نظریه‌ی مطرح فمینیسم، یعنی نظریه‌ی تفاوت جنسیتی، نابرابری جنسیتی، و ستم‌گری جنسیتی شرح داده‌می‌شود، سپس به پیدایش فمینیسم در سینما پرداخته‌می‌شود، و در آخر، با معرفی وضعیت اجتماعی زنان در ایران پس از انقلاب، آشنایی با *بنی‌اعتماد* و فیلم‌هایش، و نیز تقسیم‌بندی دوره‌های فیلم‌سازی او در سه دهه‌ی ۶۰، ۷۰، و ۸۰، فیلم‌های این فیلم‌ساز بر اساس سه نظریه‌ی مطرح فمینیسم مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش، وجود گرایش به نظریه‌ی نابرابری جنسیتی و ستم‌گری جنسیتی را در آثار *بنی‌اعتماد* نشان می‌دهد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

واژگان کلیدی

زنان؛ نظریه‌های فمینیسم؛ *رخشان بنی‌اعتماد*؛ سینمای ایران؛

* نویسنده‌ی مسئول
تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۱/۳۰ تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۸/۳۰

از دیدگاه جامعه‌شناسی، هنر سینما، هم‌چون دیگر هنرها، با زمینه‌های اجتماعی‌اش پیوندی تنگاتنگ دارد (دووینیو[1] ۱۳۷۹). از سویی، زنان ایرانی، به دلیل پویایی کم‌تر جغرافیایی، اجتماعی، و اقتصادی، در فرصت‌یابی و انتخاب با مشکلات بیش‌تری روبه‌رو می‌شوند (رویانیان[2] ۲۰۰۳). از این رو، بررسی جامعه‌شناسی سینمای زنان می‌تواند شناسه‌یی از روند دگرگونی‌های اجتماعی را نشان دهد؛ زیرا فعالیت خلاق یا نوآورانه‌ی هنری، برخاسته از پیوند پیچیده‌یی از تعیین‌کننده‌های ساختی و اوضاع گوناگون است (ولف[3] ۱۳۶۷) و فرض بنیادین جامعه‌شناسی سینما، که مضامین فیلم‌های هر دوره را بازتاب شرایط اجتماعی حاکم در آن دوره می‌داند (هواکو[4] ۱۳۶۱)، شاهد این مدعا است. با این دیدگاه، بستر اجتماعی فیلم‌های *بنی‌اعتماد* نیز به‌دور از فضای اجتماعی دوران خود نیست و قهرمانان زن، که در آثار او حضوری مؤثر و عمیق دارند، در زمینه‌ی اجتماعی خود به تصویر کشیده‌شده‌اند و هرچند با وجود تمرکز فیلم‌های *بنی‌اعتماد* بر مسائل زنان، او بارها در مناسبت‌های مختلف، مخالفت خود را با فمینیستی بودن آثارش نشان داده‌است، به نظر می‌رسد که نشانه‌های فمینیسم در فیلم‌های او بیش از آن است که بتوان آن‌ها را نادیده گرفت.

برای دست‌یابی به فرضیه‌ی این پژوهش، که در پی اثبات وجود نشانه‌هایی فراوان از وابستگی به نظریه‌های فمینیستی در فیلم‌های دهه‌ی ۶۰، ۷۰، و ۸۰ این بانوی فیلم‌ساز معاصر است، ابتدا باید به معرفی فمینیسم و چه‌گونگی حضور آن در سینما بپردازیم و سپس در ادامه، با بررسی وضعیت زنان در فیلم‌های *بنی‌اعتماد*، چه‌گونگی امکان ارتباط با فمینیسم را در این فیلم‌ها شناسایی کنیم.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

چهارچوب نظری

برای انتخاب چهارچوب نظری پژوهش و دریافت نگرشی ویژه به فیلم‌های *بنی‌اعتماد*، نظریه‌هایی را دنبال می‌کنیم که با دسته‌بندی انواع شاخه‌های فمینیسم و نگرش‌های حاکم بر آن، چشم‌انداز آن‌ها را در پیوند توصیف وضعیت زنان و عوامل پدیدآورنده‌ی این وضعیت نشان دهد (دی‌والت[5] ۱۹۹۹).

[1] *Duvignaud, Jean*
[2] *Royanian, S.*
[3] *Wolff, Janet*
[4] *Huaco, George A.*
[5] *DeVault, Marjorie L.*

ریتزر[1] نظریه‌های بنیادی فمینیستی را بر پایه‌ی پاسخ‌هایی که به پرسش توصیفی «درباره‌ی زنان چه می‌دانیم؟» و پرسش تبینی «چرا وضع زنان به این صورت است؟» دسته‌بندی کرده‌است و سه نظریه‌ی فمینیستی را در مورد نابرابری جنسیتی ارائه می‌دهد:

۱– نظریه‌های تفاوت جنسیتی– مدافعان این نظریه‌ها معتقد اند جای‌گاه و تجربه‌ی زنان، در بیش‌تر موقعیت‌ها، با جای‌گاه و تجربه‌ی مردان در همان موقعیت‌ها تفاوت دارد. مضمون اصلی این نظریه آن است که زنان، از ارزش‌ها، داوری ارزشی، انگیزه‌ها، منافع، خلاقیت ادبی، احساس، هویت فراگرد، و آگاهی و ادراک در ساخت واقعیت اجتماعی، بینش و برداشتی متفاوت از مردان دارند و شکل کلی روابط آنان و تجربه‌های زندگی‌شان دگرگونه است. این نظریه‌ها، سه تبیین زیست‌شناختی، نمادی، و اجتماعی-روان‌شناختی را در مورد تفاوت جنسیتی ارائه می‌دهند (ریتزر ۱۳۷۴).

۲– نظریه‌های نابرابری جنسیتی– بر پایه‌ی این نظریه، تقسیم نابرابر قدرت در میان زنان و مردان، از گذشته‌های دور، موجب شده تا مردان، اختیار و حتا سرنوشت زنان را در دست خود بگیرند و اندک حقوق درنظرگرفته‌شده برای زنان نیز بر پایه‌ی برداشت‌های مردانه استوار شود. *آرنیل*[2] (۱۹۹۹) در یک تعریف مقدماتی از فمینیسم، بر این باور است که فمینیسم یعنی شناخت این نکته که زنان و مردان در زمان‌های گذشته و در مکان‌های مختلف، هم در خانواده و هم در اجتماع بزرگ‌تر، قدرتی نابرابر داشته‌اند و این وضعیت باید در جهت برابری زنان با مردان تغییر کند. بر پایه‌ی این نظریه، جای‌گاه زنان در بیش‌تر موقعیت‌ها، نابرابر و کم‌ارزش‌تر از جای‌گاه مردان است و این نابرابری، نه از تفاوت زیست‌شناختی و شخصیتی، بلکه از سازمان جامعه سرچشمه می‌گیرد. تبیین این دسته نظریه‌ها، به دو نوع فمینیسم لیبرال و مارکسیستی منتهی می‌شود (ریتزر ۱۳۷۴) و در تلاش است که زنان جهان را ترغیب کند تا به گونه‌یی سازمان‌یافته و از راه نهادهای بین‌المللی، جنبشی را آغاز کنند که در نهایت، موجب قدرت‌مندی و ارتقای جای‌گاه آنان در برابر چیرگی مردان و نیز بازبینی همه‌ی برداشت‌های مردانه و حقوق حاصل از آن شود و برابری جنسی را در جوامع و فرهنگ‌های مختلف پدید آورد (مه‌یر و پروگل[3] ۱۹۹۹).

۳– نظریه‌های ستم‌گری جنسیتی– دسته‌یی از نظریه‌های فمینیستی، به دلیل تأکید بر ستم‌های جنسی که در سایه‌ی پدرسالاری به زنان وارد می‌شود، نظریه‌های ستم‌گری جنسی نام گرفته‌اند (ریترز ۱۳۷۴) و شناسه‌ی آن‌ها، استفاده از مفهوم «پدرسالاری» برای تبیین موقعیت فرودست زنان در جامعه است. نظریه‌پردازان ستم‌گری جنسیتی بر این باور اند که

[1] *Ritzer, George*
[2] *Arneil, Barbara*
[3] *Meyer, Mary K.*, and *Elisabeth Prügl*

زنان، در قید و بند، تابعیت، تحمیل، سوء استفاده، و بدرفتاری مردان به سر می برند (ملکی‌زاده ۱۳۷۶). آن‌ها موقعیت زنان را پی‌آمد رابطه‌ی قدرت مستقیم میان زنان و مردان می‌انگارند؛ رابطه‌یی که در طی آن، مردان، با به‌کارگیری ستم جنسی بر زنان، به برآورده ساختن منافعی عینی و بنیادی، که از نظارت، سوء استفاده، به بند کشیدن، و سرکوبی زنان به دست می‌آید می‌پردازند. الگوی ستم‌گری، که به عمیق‌ترین و فراگیرترین اشکال، با سازمان جامعه درآمیخته و یک چیرگی بنیادی را تشکیل داده‌است، عموماً پدرسالاری خوانده‌می‌شود (ریتزر ۱۳۷۴). پدرسالاری، که دارای دو جنبه‌ی چیرگی مردان بر زنان و نیز چیرگی مردان مسن‌تر بر جوان‌تر است و با خشونت و ایده‌ئولوژی پابرجا می‌ماند (میلت[1] ۱۹۶۹)، ساختاری است که برای امکان‌پذیر کردن اقتدار و چیرگی خود، باید سراسر سازمان جامعه را، از تولید و مصرف گرفته تا سیاست، قانون، و فرهنگ، به زیر پای آورد (کاستلز[2] ۱۳۸۰). نظریه‌پردازان ستم‌گری جنسیتی، مفاهیم زنانگی و مردانگی را دست‌آورد پدرسالاری می‌دانند و بر این باور اند که این مفاهیم، اسطوره‌هایی است که واقعیت را واژگونه می‌کنند تا چیرگی یک جنس بر دیگری تداوم یابد. اسطوره، گفتاری است که واقعیت تاریخی را به گونه‌یی نشان می‌دهد که گویی چیزی طبیعی است (بارت[3] ۱۳۸۰) و این‌چنین است که تفاوت جای‌گاه و نقش‌های اجتماعی مردان و زنان، چنان در طول تاریخ در قالب اسطوره‌های زنانگی و مردانگی تداوم یافته که دیگر جزئی از طبیعت زنان پنداشته‌شده‌است. تأکید *دوبووار*[4] بر این که زنان، زن زاده نمی‌شوند، به صورت زن در می‌آیند (دوبووار ۱۳۸۰) نیز نشان‌دهنده‌ی آن است که موقعیت فرودست زنان، یک امر طبیعی یا زیست‌شناختی نیست، بلکه جامعه آن را به وجود آورده و نتیجه‌ی چنین پدیده‌یی، سرکوب دائمی زنان است (فریدمن[5] ۱۳۸۱).

روش پژوهش

روش پژوهش در این مطالعه، استفاده از روش اسنادی و تحلیل محتوای کیفی فیلم‌های *بنی‌اعتماد* است. در تحلیل محتوای کیفی، کم‌تر به سبک متن، و بیش‌تر به فکر و پیامی که در متن بیان شده‌است توجه می‌شود (آذری ۱۳۷۷) و فیلم‌ها، بدون تأکید بر نکات ظریف کارگردانی، بازیگری، و مانند آن، تنها بر پایه‌ی داستان روایت‌شده به وسیله‌ی فیلم‌نامه و

[1] *Millett, Kate*
[2] *Castells, Manuel*
[3] *Barthes, Roland*
[4] *Beauvoir, Simone de*
[5] *Freedman, Jane*

گفت‌وگوی شخصیت‌ها، و نیز با توجه به معانی ضمنی و پیامی که درباره‌ی مسائل زنان دارند، مورد تحلیل قرار می‌گیرند.

دهه‌ی شصت: مرد به عنوان انسان ستم‌دیده **(پول خارجی؛ زرد قناری؛ خارج از محدوده)**

در سینمای پیش از انقلاب، همانند دیگر نقاط جهان، کارگردانی سینما در انحصار مردان بود و زنان، تنها در عرصه‌ی بازیگری فعال بودند. تصور سینما، به عنوان یک فن‌آوری مردانه، به‌شدت در فضای هنری ایران—و حتا جهان—حاکم بود و در مباحث اجتماعی، تصور این که فن‌آوری، تنها در انحصار مردان متخصص است، نه‌تنها تقویت، که حتا تشویق هم شده و در مسیر تاریخ پیشرفت‌های فن‌آوری، سهم زنان، کم، و گاهی حتا حذف شده‌است (رابین‌سون[1] ۲۰۰۱)؛ اما پس از انقلاب، در گستره‌ی هنر-صنعت سینمای ایران، فیلم‌سازان زنی نیز دیده‌شدند که از این فن‌آوری برای بیان اندیشه‌های خود استفاده کردند (مستغاثی ۱۳۸۰).

در اواخر دهه‌ی ۵۰، یعنی سال‌های اول انقلاب، و نیز اوایل دهه‌ی ۶۰ جریان فزاینده‌ی سیاست، همه چیز را با خود می‌برد (صدر ۱۳۸۱). در ابتدای دهه‌ی ۶۰ بسیاری از سوژه‌های برجسته‌ی ایرانی، همانند عشق، از فیلم‌ها حذف شدند و با اعمال محدودیت شدید و سخت‌گیرانه برای حضور زنان در فیلم‌ها، داستان‌ها شدیداً بر شخصیت‌های مرد تمرکز یافتند (عالمی ۱۳۷۷)؛ با این وجود، زنان به طور کامل حذف نشدند و با گذشت سال‌های اولیه‌ی دهه‌ی ۶۰ در حاشیه و با ماهیت و شکلی متفاوت از گذشته، به فیلم‌ها راه یافتند. زن در این دوره، الهه‌ی پاک خوانده‌شد و به شکل اسطوره‌یی یک مادر نمونه، همسر خوب، و خواهر بردباردرآمد (صدر ۱۳۸۱).

بنی‌اعتماد، ساخت فیلم‌های مستند را برای تلویزیون، دقیقاً بعد از انقلاب، یعنی از سال ۱۳۵۸، و ساخت اولین فیلم خود، **خارج از محدوده**، را در سال ۱۳۶۶ آغاز کرد. **زرد قناری** و **پول خارجی** نیز به دنبال **خارج از محدوده**، در دهه‌ی ۶۰ و با تأثیرپذیری از جریان حاکم بر سینمای این دوره، یعنی تمرکز داستان بر مرد قهرمان ساخته‌شدند؛ با این تفاوت که مردهای قهرمان این فیلم‌ها، مردانی ساده، ضعیف، و اسیر در دایره‌یی از مشکلات اجتماعی اند. در این فیلم‌ها، گرچه *بنی‌اعتماد* به زنان نپرداخته‌است، اما از زنان مهربان، بردبار، و فرشته‌گون آن دهه خبری نیست و او مانند زمانه‌ی خود دست به اسطوره‌سازی از زنان نزده‌است. اسطوره‌سازی دوچندانی که در دهه‌ی ۶۰ از زنانگی صورت گرفت، این اسطوره را مالک آن چنان اقتداری کرد که هستی‌اش را از درون آماده‌ی

[1] *Robinson, Hilary*

شکنندگی و فروپاشی ساخت؛ کاری که به گفته‌ی *بارت*، زمینه را برای شکستن اسطوره فراهم می‌کند (بارت ۱۳۸۰). **نرگس**، اولین فیلمی که *بنی‌اعتماد* در دهه‌ی ۷۰ می‌سازد را می‌توان نماد تغییرات اجتماعی و آغاز فروپاشی به شمار آورد. این فیلم، اولین پیش‌درآمد در پررنگ شدن حضور فرد و به سایه رفتن نقش محوری جامعه در سینمای *بنی‌اعتماد* است (قوکاسیان ۱۳۷۸).

نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد: حضور قهرمانان زن (نرگس؛ روسری‌آبی)

فیلم‌های نیمه‌ی اول دهه‌ی ۷۰ تا خرداد ۱۳۷۶، نمایان‌گر وضعیت جامعه، عبور از دوران جنگ، شروع بازسازی کشور، و پیدایش برخی ناهنجاری‌ها در گستره‌ی جامعه است. از این دوران است که زنان نقشی عمده و گاه اصلی را در فیلم‌ها بر عهده می‌گیرند و برای به دست آوردن هویت تلاش می‌کنند. نشانه‌های این تلاش، که به صورت کشمکش با شوهران بر سر مسائل مشترک، تلاش برای به دست آوردن استقلال، نشان دادن فداکاری بی‌منت زنان در برابر شوهران، و زیر سوآل بردن ارزش‌های سنتی پذیرفته‌شده درباره‌ی زنان و وظایف سنتی آنان در خانواده قابل‌مشاهده است، معمولاً در قالب داستانی و خانوادگی بیان می‌شود (سلطانی‌گرد فرامرزی ۱۳۸۳). *بنی‌اعتماد* در این دوره، فیلم‌های **نرگس** و **روسری‌آبی** را می‌سازد و پژوهشی که به بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه‌ی ۷۰ سینمای ایران می‌پردازد، توصیفی از شخصیت اول زن در فیلم‌های نیمه‌ی اول دهه‌ی ۷۰ به دست می‌دهد که کاملاً با قهرمانان زن این دو فیلم هم‌آهنگی دارد. آنان زنانی جوان، همسردار، و خانه‌دار اند که با زندگی در خانه‌یی فقیرانه، بدون داشتن تحصیلات بالا و امکان استفاده از کالاهای فرهنگی، عموماً دارای نقش مادر، خواهر، و یا همسر اند (آقابابایی ۱۳۸۶).

نرگس (۱۳۷۰)

با این وجود که نام فیلم **نرگس** است، فیلم دو قهرمان زن به نام‌های *آفاق* و *نرگس* دارد، که هر دو مورد ستم قرار گرفته‌اند. *نرگس*، با داشتن خانواده‌یی پرجمعیت و پدری علیل، به ازدواج به عنوان یک راه نجات می‌نگرد، وگرنه، آینده‌یی هم‌چون *آفاق* خواهدداشت. *آفاق* نیز دورانداخته‌ی همین جامعه است. جامعه‌یی پدرسالار، که او را به اندازه‌ی یک روسپی پایین آورده‌است. *عادل*، با این وجود که شخصیتی خوش‌آیند دارد، هر دو زن را تا عمق جان آزار می‌دهد و هم‌چنان، مانند سه فیلم قبلی *بنی‌اعتماد*، مردی ضعیف است که توانایی بیرون آمدن از این دنیای بدون ترحم را ندارد و خود نیز ترحمی

به *آفاق* نمی‌کند. چنین به نظر می‌رسد که تنها با از میان رفتن مشکلات اجتماعی و اقتصادی است که می‌توان راهی برای نجات این سه تن پدید آورد.

در فیلم **نرگس**، *آفاق*، قربانی خشونت جامعه‌ی پایین‌دست و شرایط سخت زندگی اجتماعی در نظام مردسالارانه می‌شود تا شاید بتواند زندگی *نرگس* را نجات بخشد (محبی و علی‌عسکری ۱۳۷۹). *عادل*، تنها مرد قهرمان فیلم، بی‌ثبات و عصیان‌گر است. عصبانیتی جنون‌آمیز دارد که نتیجه‌اش تباهی است. او نیروی پایداری در برابر کاستی‌های زندگی را ندارد و بی‌اعتنا به هنجارهای جامعه، راه خطا را پیش می‌گیرد؛ در حالی که زن، در چنین گیرودار، خواهان سلامت نفس و ثبات است (شکیبادل ۱۳۸۶). *عادل* خشمگین، در تلاشی بی‌حاصل برای نجات خود دست و پا می‌زند و به عاطفه‌ی هر دو زنی که قصد نجات او را دارند (یکی با پول و دیگری با عشق) آسیب می‌رساند. دومین زن پیروز می‌شود؛ هرچند که مرگ خودخواسته‌ی *آفاق*، پیروزی جامعه‌ی بی‌رحم را نشان می‌دهد. جانب‌داری فیلم‌ساز از هر دو زن، حس هم‌دلانه‌ی تماشاگر با *آفاق*، و علاقه به پیروزی *نرگس*، تماشاگر را در کشمکش با خود قرار می‌دهد و موجب تأسف او بر این نابرابری اجتماعی، که قهرمانان فیلم را رنج می‌دهد می‌شود. در این فیلم، نابرابری بین زنان و مردان، دست‌آورد جامعه‌ی پدرسالار، و نه تک تک مردان به‌تنهایی، است. مردان این فیلم (پدر علیل *نرگس*، *عادل*، و *یعقوب* مال‌خر) ناتوان اند و نه‌تنها مکمل زنان نیستند، بلکه به‌نوعی باعث درد و رنج آنان نیز می‌شوند.

مردان این فیلم هیچ شباهتی به مردان خشن و نیرومند اسطوره‌یی ندارند و از قدرت‌شان برای سرکوب زنان استفاده نمی‌کنند.مشکل آن‌ها، مانند قهرمانان سه فیلم اول *بنی‌اعتماد*، نبود توانایی خروج از موقعیت دردناک‌شان است؛ پس بدون آن که بخواهند، آسیب می‌زنند. زنان نیز در این فیلم منفعل نیستند. آن‌ها از راه‌های متفاوت برای دگرگونی وضعیت خود و مردشان تلاش می‌کنند و به همین علت از اسطوره‌ی زنانگی-مردانگی موردقبول در جامعه‌ی پدرسالار کاملاً به‌دور اند. حضور این زنان، از چرخش ناگهانی *بنی‌اعتماد* از سینمایی بدون زنان، به سینمایی با نشانه‌های آشکار فمینیسم حکایت دارد.

روسری‌آبی (۱۳۷۳)

بنی‌اعتماد، **روسری‌آبی** را در سال ۱۳۷۳ و در حالی ساخت که دگرگونی در فضای اجتماعی کشور به گونه‌یی کامل شکل نگرفته‌بود و قوانین دست‌وپاگیر برای ساخت فیلم هنوز وجود داشت. نام فیلم، از آنِ دختر قهرمان فیلم است؛ دختری از طبقات پایین اجتماع،

که نگاه طبقاتی جامعه، اجازه‌ی ورود او را به سطحی بالاتر (از راه ازدواج با رییس) نمی‌دهد؛ پس این اتفاق، با خروج مرد از طبقه‌ی خود صورت می‌گیرد.

در این فیلم نیز نشانه‌های فمینیسم آشکار است. *نوبر کردانی*، کارگری روزمزد است که هم‌چون **نرگس**، سرپرستی خانواده را به دوش می‌کشد و از مادر معتاد و برادر و خواهر کوچک‌ترش نگاه‌داری می‌کند. او عزت‌نفسی بالا دارد و کمک‌های *رسول*، رییس کارخانه، را قبول نمی کند، اما نیازمند یک پشتوانه است. *نوبر*، درس‌خوانده نیست و با کار بدنی، خرج خود و خانواده را تأمین می‌کند؛ افزون بر آن که فقر اقتصادی جامعه‌ی پدرسالار، او را با باورهای سنتی رنج می‌دهد و حتا هم‌جنسان‌اش نیز او را آزار می‌دهند (او به وسیله‌ی دختران *رسول* کتک می خورد). مردان این فیلم نیز، همانند **نرگس**، بدون این که ستم‌گر باشند، آسیب می‌رسانند؛ رسول، مرد **روسری‌آبی**، که به تعبیر دخترش، جدی و غیرقابل‌انعطاف است، با آن همه ثروت، فهمیدگی، و آگاهی، وقتی در برابر عشقی نامتعارف قرار می‌گیرد، به‌سادگی دچار تردید می‌شود و با علاقه‌مندی خود به *نوبر*، او را در وضعیتی دردناک قرار می‌دهد. مرد، که در ابتدای فیلم به اسطوره‌ی مردانگی شباهت دارد، پس از تصمیم‌گیری برای ازدواج با *نوبر*، از جدیت و مردانگی می‌افتد و به‌راحتی مورد تحقیر دختران‌اش قرار می‌گیرد (شکیبادل ۱۳۸۶)؛ در واقع، اجتماع، *رسول* را به دلیل رعایت نکردن اصول پدرسالاری می‌راند و تنها در این صورت است که امکان ازدواج این دو را فراهم می‌کند.

نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد: زنان آگاه **(بانوی اردی‌بهشت؛ زیر پوست شهر)**

در نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰، به‌ویژه پس از خرداد ۱۳۷۶ و تغییر وضع جامعه به سوی احقاق حقوق زنان، و نیز بروز ناهنجاری بسیار در روابط زنان و مردان، موقعیتی خوب برای طرح مسائل و مشکلات اجتماعی زنان و پرداختن به موضوع مورد ستم قرار گرفتن آنان از سوی مردان پیش آمد؛ به‌ویژه آن که جمعیت زنان تحصیل‌کرده در دانشگاه و جاهای دیگر جامعه، خواهان آزادی بیش‌تر در عرصه‌های اجتماعی و دست‌یابی به آرزوهای دردل‌مانده‌ی خود بودند؛ بنا بر این، دست‌آورد این شرایط، پیدایش یک دسته فیلم‌های زن‌مدار و فمینیسیتی شد، که هنوز ادامه دارد و با استقبال مردم، مخصوصاً زنان روبه‌رو شده‌است. (راود راد ۱۳۷۹). در این فیلم‌ها، که روی‌کردی به سود زنان دارند و انتقاد از وضعیت اجتماعی موجود زنان را هدف خود قرار داده‌اند، مضامینی هم‌چون برابری‌خواهی جنسیتی، استقلال‌خواهی اقتصادی، ردّ چیرگی مردان و ستیز با آن‌ها (پدر و شوهر) به عنوان

سرپرست، و آزادی‌خواهی در انتخاب امور مختلف زندگی، از جمله عشق، تحصیل، و شغل از سوی زنان مطرح می‌شود (سلطانی‌گرد فرامرزی ۱۳۸۳) و همین اتفاق در فیلم‌های *بنی‌اعتماد* نیز رخ می‌دهد؛ یعنی زنان شاغل تحصیل‌کرده و آگاه به نابرابری‌های اجتماعی، وارد آثار او شده‌اند و برای تغییر وضعیت خود تلاش می‌کنند.

بانوی اردی‌بهشت (۱۳۷۷)

در این فیلم، *بنی‌اعتماد* باز هم اندیشه‌ی مطرح کردن وضعیت زن ایرانی را در سر دارد، اما این بار زندگی زنی روشن‌فکر را در جامعه‌ی مرفه شهری به تصویر می‌کشد. *فروغ کیا*، شخصیت اول فیلم، زنی روشن‌فکر و مطلقه است، که جای‌گاه او به عنوان مادر، زیر سوآل رفته‌است؛ چرا که او می‌خواهد با این مسئله کنار بیآید و برنمی‌تابد که چنین زنی به ازدواج دوم تن در دهد (محبی و علی‌عسکری ۱۳۷۹).

بر خلاف فرضیه‌ی این پژوهش، برخی از منتقدان سینما بر این باور اند که فیلم‌های *بنی‌اعتماد* به هواخواهی از زنان و طرح دعوا علیه مردان بنا نشده و او گاه به همین دلیل، از سوی هواخواهان فمینیسم و بعضی هم‌کاران‌اش متهم به دشمنی با فمینیسم شده‌است. به باور این منتقدان، فیلم **بانوی اردی‌بهشت**، سنّت و شرایط جامعه‌ی مردسالار را تأیید کرده و آن‌ها را پذیرفته‌است. شاید دلیل چنین موضعی این باشد که آنان زنانی را که در **نرگس** و **روسری‌آبی** علیه شرایط برخاسته‌بودند، در **بانوی اردی‌بهشت**، شکست‌خورده‌ی نظام جامعه‌ی مردسالار می‌بینند (شکیبادل ۱۳۸۶). در مصاحبه‌های *فروغ* با زنان دردمند و رنج‌کشیده، چنین به نظر می‌رسد که وضعیت این زنان، در اجتماع جدید، چندان تفاوتی با گذشته نکرده و جنگ و گرفتاری‌هایش، بر مشکلات آنان افزوده‌است؛ هرچند که با تحلیل مشکلات قهرمان اصلی فیلم، درمی‌یابیم که در حقیقت، *فروغ*، نمونه‌ی زنی کامل است که *بنی‌اعتماد* در ذهن دارد. در فیلم **زیر پوست شهر**، *طوبا* به دخترش سفارش می‌کند «درس بخون، دست‌ات توی جیب خودت باشه تا توسری‌خور نشی؛» و نمونه‌ی آرمانی و دل‌خواه چنین وضعیتی **بانوی اردی‌بهشت** است. زنی شاغل و دارای موقعیت اجتماعی مناسب، زنی که وسایل خانه‌اش مدرن و غربی است، صبح‌ها ورزش می‌کند، با مرد محبوب‌اش به وسیله‌ی نامه و تلفن ارتباط برقرار می‌کند، موسیقی دل‌خواه‌اش نوای اُپرا است، و از جاده‌های خلوت و زیبا می‌گذرد؛ در واقع، *بنی‌اعتماد* راه‌کار برون‌رفت از وضعیت غیرعادلانه‌ی زنان را، رشد فکری و فرهنگی و استقلال مالی می داند؛ همان مفهوم قدیمی «اتاقی برای خود»[1]، که *ولف*[2] ([۱۹۲۹] ۱۹۷۷) در گذشته مطرح کرده‌است.

[1] A Room of One's Own
[2] *Woolf, Virginia*

ازسوی دیگر، دنیای **بانوی اردی‌بهشت** نیز مردسالار است. مرد اصلی فیلم و محبوب فروغ، صدا و سایه‌یی است که در گروه مردان غیرمؤثر قرار می‌گیرد. مرد کوچک خانه‌ی *فروغ* (*مانی*) نیز، با تلاش برای انحصار او، نقشی را خارج از نقش مادری برای وی قائل نیست و به‌نوعی در حق مادر ستم می‌کند؛ در واقع او همان چیزی را می‌خواهد که جامعه‌ی پدرسالار می‌خواهد؛ پذیرفتن تک‌نقش مادر، به عنوان مقدس‌ترین نقش زنانگی در زندگی. حتا مأموری که *فروغ* برای آزاد کردن پسرش با او سخن می‌گوید نیز از او سرپرست پسر را می‌خواهد و مسئول انحراف *مانی* را بی‌مردبودن او می‌داند؛ یعنی مأمور متوجه غیبت یکی از قوانین جامعه‌ی پدرسالار شده‌است و نبودن سایه‌ی مرد بزرگ‌تر بر مرد کوچک‌تر را باعث پیدایش این مشکل می‌داند. در صحنه‌یی دیگر از فیلم نیز، مردی از همسایه‌های *فروغ*، در حال جدال و ناسزاگویی به همسر و بیرون کردن او از خانه، یعنی نمایش توانایی مرد در دادن یا ندادن حق سکونت به زن، نشان داده‌می‌شود.

استفاده از شخصیت‌هایی حقیقی، چون *شهلا لاهیجی*، *فائزه هاشمی*، و *مهرانگیز کار* در بخش‌های مستند **بانوی اردی‌بهشت**، به منظور تأثیرگذاری اجتماعی در طرح مسائل زنان، موضوع دیگری است که گرایش *بنی‌اعتماد* به موضع‌گیری فمینیستی در این فیلم را تأیید می‌کند (شکیبادل ۱۳۸۶).

از سوی دیگر، این فیلم بر تعارضی اشاره می‌کند که تغییرات اجتماعی سطح جوامع باعث پیدایش آن شده و از آن به عنوان تقابل نقش‌های همسری، مادری، و کار برای استقلال اقتصادی یاد می‌شود. این تقابل، موضوعی است که در فمینیسم نوع دوم، یعنی نابرابری جنسیتی نیز مورد بحث قرار می‌گیرد و چنین به نظر می‌رسد که حتا زنان مصاحبه‌شونده نیز الگوی مادر نمونه را زنی می‌دانند که بدون خواستن هر گونه حقی، خود را برای فرزندان‌اش فدا کرده‌باشد. در فیلم، صدای *فروغ* را می‌شنویم که با خود واگویه می‌کند:

> «او می‌گوید تو مادر بودن، همسر بودن، و کارَت را در مقابل هم می‌بینی، نه کنار هم؛ و فکر می‌کند تردیدهای من از آن رو است که نمی‌توانم بین خواسته‌های طبیعی‌ام تعادل برقرار کنم ... و چه‌گونه بگویم که تنگنای من از آن‌جا است که هیچ کدام را به قیمت از دست دادن دیگری نمی‌خواهم.»

زیر پوست شهر (۱۳۷۹)

این فیلم، پس از دوم خرداد ۱۳۷۶ ساخته‌شد و به همین دلیل سیاسی‌ترین فیلم *بنی‌اعتماد* است. *طوبا*، قهرمان فیلم، همانند دو فیلم **نرگس** و **روسری‌آبی**، متعلق به سطوح

پایین اجتماع است؛ آنانی که به گفته‌ی خود کارگردان «نه دیده‌می‌شوند و نه مثل زن طبقه‌ی من و امثال من، ادعایی پشت آن‌ها وجود دارد و نه این که امکانات و شرایط زن طبقه‌ی متوسط را برای درس خواندن و کار کردن دارند.» (بنی‌اعتماد ۱۲۴:۱۳۷۹) با این که بنی‌اعتماد در این گفته، طبقه‌ی خود را مشخص می‌کند، اما او از آن دسته از هنرمندانی است که در واقع، خود را وابسته به طبقه‌یی می‌داند که جهان‌بینی آن بر آثار هنری‌اش تأثیر می‌گذارد؛ چرا که شرایط اجتماعی بر هنرمند تأثیرگذار است (هاوسر[1] ۱۹۸۲). *طوبا*، مانند **بانوی اردی‌بهشت**، مادر است، مانند مادر *نرگس*، همسری ازکارافتاده دارد، و هم‌چون *نوبر* **روسری آبی**، در کارخانه کار می‌کند. *طوبا*، هرچند قوی و مهربان است و بسیار ممکن بود که در تقدس اسطوره‌ی مادری، با تمامی موارد مشابه خود در سینمای پدرسالار یکی شود، با دیگران متفاوت است. او سواد یاد می‌گیرد؛ برای دختر همسایه عروسی می‌گیرد؛ در مقابل زور پایداری می‌کند؛ برای نجات دختر کوچک‌اش تلاش می‌کند، و برای دختر بزرگ‌اش خود را به اندازه‌یی کوچک می‌کند که دختر دیگر به او اعتراض می‌کند. او زنی است که قوانین حاکم بر اجتماع را کاملاً می‌شناسد و با فرهنگ و آگاهی خود، در همان حد و اندازه‌ی طبیعی، شم ذاتی، هوش، و شاید بهره‌یی اندک از امکانات، با زمان‌سنجی و البته تلاش و سعی زیاد، به استقلال مالی دست یافته‌است. کار در کارخانه، آشنایی اندکی نسبت به مسائل اجتماعی به او داده‌است و خانواده با محوریت او می‌چرخد.

طوبا بیان‌گر نسل قدیم زنان است که حقوق اجتماعی‌اش روز به روز تهدید می‌شود و باید بیش از پیش تلاش کند تا بتواند زندگی‌اش را اداره کند. *حمیده*، نسل میانه که قسمت‌اش از زمانه، همان جور کشیدن و مظلوم بودن است، مثل مادرش، *طوبا*، نسلی قربانی است. *محبوبه*، نماد نسل جوان جامعه است که جسور، منطقی، و در پی احقاق حق خود، بالاخره وارد میدان می‌شود و حق خود را می‌گیرد (سیلی *محبوبه* را به صورت *احمد*، برادر دوست فراری‌اش، به یاد بیاورید) (شکیبا دل ۱۳۸۶). *محبوبه* نیز، به عنوان زن معترض و متفاوت آینده، امید *بنی‌اعتماد* را به تغییر وضعیت زنان به وسیله‌ی خود آنان نشان می‌دهد؛ دختر، درس می‌خواند، به کنسرت می‌رود، و نمی‌خواهد سرنوشتی چون خواهر بزرگ‌ترش داشته‌باشد. *طوبا* نیز در انتهای فیلم به چنان رشدی رسیده‌است که به عنوان یک انسان دارای حقوق، در انتخابات شرکت می‌کند.

نشانه‌های فمینیسم در فیلم **زیر پوست شهر**، بسیار آشکارتر از فیلم‌های پیشین است. این بار، نابرابری و ستمی که زنان بر دوش می‌کشند، افزون بر این که ناشی از تفاوت طبقاتی و جنسیت موجود در اجتماع است، به دلیل ستم‌گری مردان نیز روی می‌دهد. در

[1] *Hauser, Arnold*

این فیلم، برای دومین بار، با مرد ستم‌گر، و این بار، سنتی‌ترین نوع آن (*احمد*، برادر *معصومه*) در فیلم‌های *بنی‌اعتماد* روبه‌رو می‌شویم. دختری که چهره‌ی او را نمی‌بینیم، درگیر تعصبی کور است و رفتن به کنسرت تنها گناه‌اش به شمار می‌آید. دختر کتک‌خورده و گیس‌بریده می‌گریزد تا اندکی بعد او را در لباس بدکاری نوجوان بازیابیم. برای دخترک بازگشتی امکان‌پذیر نیست و جامعه‌ی پدرسالار، به‌تندی او را در ماشین بهره‌کشی جنسی خود قرار می‌دهد. ستم‌گر بعدی این فیلم، شوهر حمیده است که او را بی‌دلیل کتک زده‌است و زن، که به خانه‌ی پدر پناه آورده، با اولین سوآلی که روبه‌رو می‌شود این است: «آیا باز هم با او دعوا کردی؟» جامعه‌ی پدرسالار، آن‌چنان حق را به مرد می‌دهد که در ادامه، این زن است که باید برود و بابت اعتراض به کتک خوردن خویش، از شوهرش عذرخواهی کند. مردان دیگر فیلم نیز، هرچند آگاهانه ستم نمی‌کنند، مانند مردان فیلم **نرگس** و **روسری‌آبی** باعث آسیب رساندن به زنان می‌شوند؛ *عباس* و پدر ازکارافتاده‌اش، خانه‌ی *طوبا* را پنهانی به فروش می‌رسانند و با سادگیِ سربه‌حماقت‌زده، پول آن را از دست می‌دهند؛ تنها به این دلیل که *عباس* می‌خواهد سطح طبقاتی خود را تغییر دهد تا بتواند با دختر موردعلاقه‌اش ازدواج کند. پسر کوچک‌تر، *علی*، فعالی سیاسی است که حرف‌هایش مفهومی برای خانواده ندارد و اگر این نوجوان را مرد بدانیم، تنها مرد مثبت فیلم نیز، به دلیل سن‌اش، به اندازه‌ی پدر بی‌تأثیر است.

دهه‌ی هشتاد: بازگشت به سینمای متعهد یا آغازی متفاوت؟ (گیلانه؛ خون‌بازی)

موج سینمای دینی سال‌های ابتدایی دهه‌ی ۶۰ که *محسن مخملباف* و چند تن از هم‌نسلان‌اش پایه‌گذاری کردند و در **دو چشم بی‌سو**، **زنگ‌ها**، **توبه‌ی نصوح**، **استعاذه**، و فیلم‌هایی مانند آن نمایان شد، دست‌آورد الگوهایی دینی بود که پس از انقلاب و از نهاد روحانیت تشدید می‌شد و در میان مردم جای‌گاهی مناسب پیدا کرد. فاصله‌ی کارهای *مخملباف* از فرم یک اثر سینمایی و تغییر ماهیت این سینما، که **آن سوی مه** و برخی کارهای *مهرجویی* آن را تقویت می‌کرد، نشان از زنده بودن و تغییر این نوع سینما به سوی سینمایی عرفانی شد که هر سال چند اثر از آن تولید می‌شد. نگرش نو به سینمای دینی در دهه‌ی ۸۰ و نیز جشنواره‌ی بیست و سوم، که با عنوان سینمای معناگرا تلاش می‌کرد موقعیت ازدست‌رفته‌ی سینمای دینی را، که بدون منشور مانده‌بود، به دست آورد، در کنار سینمای جوان‌گرای دهه‌ی ۸۰، توانست موجی جدید را در سینمای ایران پدید آورد. بنی‌اعتماد اما در این دهه، کاملاً به‌دور از جریان حاکم بر سینما، به مسیر متفاوت خود ادامه می‌دهد و در دو فیلمی که در این دهه می‌سازد، هم‌چنان قهرمانان او را زنانی

تشکیل می‌دهند که در دو طبقه‌ی کاملاً متفاوت مرفه شهری و روستایی فقیر، نه به سینمای معناگرا نزدیک اند و نه جوان‌پسند؛ هرچند که به نظر می‌رسد همراه با بی‌تحرکی سیاسی موجود در جامعه، نوعی دوری از فمینیسم و گرایش به دیدگاهی نئورآلیستی و تلخ‌اندیش در آثار او آشکار می‌شود.

گیلانه (۱۳۸۴)

گیلانه بسیار مستقیم، بی‌پیرایه، و بدون تعارف، به ریشه می‌زند و از زخم‌هایی بهبودنیافتنی می‌گوید که بر پیکره‌ی اجتماع وارد می‌آیند، می‌مانند، تباه می‌کنند، و زندگی‌ها و آرزوها را بر باد می‌دهند. *گیلانه* زنی است که جنگ زندگی دو فرزندش را سیاه کرده‌است، اما بدل به نماد تمام مادران قهرمان گمنامی می‌شود که قربانیان اصلی خشونت و تباهی در همه جای دنیا به شمار می‌آیند. فضای سیاه و غمگین فیلم، و تنهایی مادر در نگاه‌داری از فرزند زخم‌خورده از جنگ، در تضاد با سرسبزی شمال، همه و همه، از **گیلانه** فیلمی ضدجنگ می‌سازند. در این فیلم، جنگ نکوهش شده، چون مادران را چنین دردمند می‌سازد. ستمی که به *گیلانه* می‌شود، از اجتماعی است که با فراموش کردن سرباز زخمی خود، تمامی رنج دنیا را بر دوش این پیرزن تنها قرار می‌دهد.

گیلانه شدیداً به تصویر اسطوره‌یی از مادرانی که خود را به خاطر فرزندان خویش فدا می‌کنند نزدیک شده‌است، اما زیر سوآل برده‌شدن این همه درد و رنجی که این زن بر دوش می‌کشد، تفاوت او را با دیگر موارد مشابه نشان می‌دهد. *گیلانه* سرپرست خانواده‌ی کوچک‌اش است. او با دکه‌ی کوچکی که دارد، روزگار خود و پسر جان‌بازش را می‌گذراند. مشکلات او در فیلم، به عنوان موجودی انسانی مطرح می‌شود و هیچ گونه تقدسی در رنج کشیدن آشکار و بی‌پرده‌ی او وجود ندارد. او زنی است که، هرچند بیهوده، امیدوار است شرایط را تغییر دهد و هم‌چنان به دنبال عروسی است که بتواند پس از مرگ او، پسر ناتوان‌اش را یاری دهد.

در این فیلم، برخلاف فیلم‌های نیمه‌ی دوم دهه‌ی ۷۰، هیچ مرد ستم‌گری نیست و مردان، خود به‌نوعی ستم‌کش و زخم‌دیده‌ی شرایط ناخواسته اند؛ پسر، هم‌چون پدر *نرگس*، همسر *طوبا*، و *یعقوب*، ناتوان است و خود دلیل رنج و غم *گیلانه* به شمار می‌رود؛ حتا دکتر فیلم نیز، که قرار است نور امیدی باشد، یک دست ندارد. در زمانی که سینمای دفاع مقدس، فراوان، به نمایش اسطوره‌ی مردانگی در جنگ با دشمن و شرح دلاوری‌ها و شجاعت‌های مردانه پرداخته‌است، **گیلانه** حکایت جنگ خاموش و بی‌تماشاچی زنی روستایی است که شجاعت و پایداری او هیچ پاداشی برایش همراه ندارد.

خون‌بازی (۱۳۸۵)

خون‌بازی آخرین فیلم *بنی‌اعتماد* است. این فیلم زمانی ساخته‌شده که با دور شدن کشور از فضای سیاسی فیلم‌های پیشین، سینمای عامه‌پسند، با قهرمانان جوان و زیبایش، رشدی فراوان داشته‌است. قهرمان اصلی این فیلم، دختری جوان از سطوح بالای اجتماع است، که بر خلاف تمام زیبارویان عروسکی این دوره از سینمای ایران، دختری معتاد با چهره‌یی فروریخته است. رسیدن *بنی‌اعتماد* به دست‌مایه‌یی تلخ مانند **خون‌بازی** در این دوره، کاملاً طبیعی است. وقتی او در **زیر پوست شهر**، جامعه‌اش را گرفتار فقر، اعتیاد، و فحشا می‌داند، مسلماً چند سال بعد نیز مسئله‌ی قشر بالاتر فرهنگی و اقتصادی را اعتیاد مدرن معرفی می‌کند و از آن‌جا که اصولاً سینمای *بنی‌اعتماد* سینمایی تلخ و بی‌پرده است، عنوان فیلم، **خون‌بازی** می‌شود، که خود *بنی‌اعتماد* درباره‌ی معنای آن می‌گوید: «یعنی ته اعتیاد.»

تا پیش از این فیلم، پرداختن به زنان معتاد، به گونه‌یی جدی، در سینمای ایران، دیده‌نشده‌است. *بنی‌اعتماد* در مصاحبه‌یی می‌گوید که پرداختن به اعتیاد یک زن، به این خاطر است که این مسئله در زنان، شکلی پنهان‌تر دارد و شاید به طور کلی باید پذیرفت که آسیب‌پذیری زنان در برابر مسائل مشخص و نامشخص فرهنگی و اجتماعی، غیرقابل‌مقایسه با موارد مشابه در مردان است. زنان در چنین وضعیتی، خود را به شکلی ناخواسته به درون احتمالات دیگر پرتاب می‌کنند، که چه‌بسا ویران‌گرتر از خود اعتیاد است. در واقع، روشن است که نابرابری ناشی از جنسیت، حتا در مسائلی ویران‌گر چون اعتیاد نیز آشکارا دیده‌می‌شود. مشاهده‌ی سردرگمی *سارا* در فیلم، همراه با صحنه‌هایی از ازدحام هم‌نسلان او در مناطق مختلف شهری، پاساژ، خیابان، و جاده، چنین به نظر می‌رسد که *بنی‌اعتماد* به نسل جوان و سرگشته‌یی می‌پردازد که *سارا* نماد آن است. مسیر حرکت درد در **خون‌بازی**، از سطح به عمق، و حضور *سارا*، به عنوان نماینده‌ی نسل خود، با نشانه‌های دور چشم و روی دستان‌اش، به شکلی نمادین، از آینده‌ی مسری و مشترک دیگرانی که دورتر از او در حال رقص و شادی اند، سخن می‌گوید.

با همه‌ی آن‌چه گفته‌شد، فیلم کاملاً سیاه نیست و نجات‌دهنده‌یی، که اتفاقاً زن است، وجود دارد. *لیلا* زنی است که قرار است سرنوشت محتوم *سارا* را به شکلی که برای مخاطب تعریف نمی‌شود تغییر دهد و *آرش* نیز نقطه‌ی امید دیگری است که نیروی محرکه‌ی اصلی برای سفر درونی و بیرونی *سارا* است. او جزو مردان کم‌رنگ آثار *بنی‌اعتماد* است، که حضورش تنها به صورت تلفن‌هایی از راه دور است و گاه، خنده‌ی *سارا* را در گفت‌وگوی با او می‌بینیم. پدر *سارا* نیز مردی است که حضوری یک‌شبه در این فیلم دارد

و در نهایت، مخاطب سارا را کنار *لیلا* و پشت شیشه‌یی که نور روشنی دید آن را محدود کرده‌است، ترک می‌کند. اما هم‌چنان مادری در این فیلم وجود دارد که متفاوت است. مادری که اعتیاد دخترش را پذیرفته و برای بهبود او حتا حاضر است مواد بخرد یا او را به جایی برساند که می‌خواهد. دختر هم مثل هم‌نسلان‌اش، بی‌توجه به این ازخودگذشتگی، فکر می‌کند آن‌چه برایش انجام می‌شود وظیفه است و رابطه‌ی غریب مادر و دختر شکل می‌گیرد. **خون‌بازی** فیلمی است که نمایش آن می‌تواند تصویری تازه از خانواده و اجتماع برای مخاطب باشد (بارانی ۱۳۸۶)؛ تصویری که کم پیش می‌آید بیننده‌ی آن در سینما باشیم.

هرچند *بنی‌اعتماد* هنوز دست به نمایش زنانی می‌زند که با معادله‌های اسطوره‌یی هیچ سنخیتی ندارند و از اعماق اجتماع بیرون آمده‌اند، اما چنین به نظر می رسد که این زنان، نسبت به دوره‌ی قبل، خسته و ناامید اند؛ *گیلانه*، *سارا*، و مادرش، نمونه‌ی زنانی اند که دست از تلاش برنداشته‌اند و هم‌چنان برای تغییر وضعیت خود می‌جنگند، اما در پایان، امید، بسیار دور از دست‌رس است. آیا *بنی‌اعتماد* از فمینیسم ناامید شده و تنها به عنوان تعهد اجتماعی همیشگی‌اش به نمایش مشکلات زنان می‌پردازد؟

نتیجه‌گیری

پس از بررسی و تحلیل فیلم‌های *بنی‌اعتماد* در دو دهه، چنین به نظر می‌رسد که دیدگاه‌های او همراه با تحولات اجتماعی بیست‌ساله‌ی اخیر ایران تغییر کرده‌است و فیلم‌های او در سه دسته‌ی کلی جای داده‌می‌شوند.

دهه‌ی شصت– او در فیلم‌های **خارج از محدوده**، **زرد قناری**، و **پول خارجی**، دیدگاه اجتماعی یک هنرمند متعهد به وضعیت و تغییر اجتماع را، با نگاهی مردانه و اندکی تلخ، از خود نشان می‌دهد. قهرمانان او همگی مرد، و نمونه‌ی انسان دردمند زمان خود اند. زنان نیز در این فیلم‌ها، به همراه مردان‌شان، از مشکلات اجتماعی رنج می‌برند و هیچ نشانه‌یی از فمینیسم در این سه فیلم دیده‌نمی‌شود.

نیمه‌ی اول دهه‌ی هفتاد– در این دوره، با افزایش زنانگی در فیلم‌های *بنی‌اعتماد* و حضور قهرمانان زن، نشانه‌های فمینیسم در فیلم‌های او آشکار می‌شود. قهرمانان زن فیلم‌ها، از نابرابری‌هایی آسیب می‌بینند که بیش‌تر از آن که به دلیل ستم مردان باشد، دست‌آورد اجتماع بدون ترحم است. در فیلم‌های این دوره، مردان ناآگاهانه به زنان ستم می‌کنند و خود نیز به اندازه‌ی زنان در زیر بار بی‌عدالتی‌ها له می‌شوند.

نیمه‌ی دوم دهه‌ی هفتاد– با توجه به تغییرات به‌وجودآمده در فضای جامعه، گرایش بنی‌اعتماد به فمینیسم نوع سوم (ستم‌گری جنسیتی) زیاد می‌شود. مردان ستم‌گر در فیلم‌های او پدید می‌آیند و زنان قدرت‌مند برای به دست آوردن حقوق خود تلاش می‌کنند.

دهه‌ی هشتاد– در دو فیلم آخر *بنی‌اعتماد*، **گیلانه** و **خون‌بازی**، با وجود حضور قهرمانان زن و پرداختن به مسائل و مشکلات زنان در دو سطح طبقاتی فقیر روستایی و مرفه شهری، نوعی دوری از فضای فیلم‌های پیشین دیده‌می‌شود؛ یعنی با کاسته شدن از ویژگی‌های فمینیستی، کار به سبک نئورآل نزدیک شده‌است.

در یک جمع‌بندی کلی، اگر شناسه‌های سنجش فمینیستی بودن یک فیلم را این بدانیم که یک، موضوع عمده‌ی آن نشان دادن موقعیت و تجربه‌های زنان در جامعه باشد؛ دو، جهان را از دیدگاه زنان تفسیر کند؛ و سه، دیدگاهی انتقادی و فعالانه به سود زنان داشته‌باشد، می‌توان چنین برداشت کرد که *بنی‌اعتماد*، همراه با روند مدرنیته، نوعی فمینیسم را در سینمای خود تجربه کرده‌است. *بنی‌اعتماد* در دهه‌ی ۷۰ و مخصوصاً نیمه‌ی دوم آن، فیلم‌هایی ساخت که بسیاری از ویژگی‌های فمینیستی، مانند استقلال‌خواهی اقتصادی، برابری‌خواهی جنسیتی، آزادی انتخاب، و مبارزه با بهره‌کشی اقتصادی، خشونت مردانه، و سرکوب زنان، با آن‌ها هم‌آهنگ است. با این که *بنی‌اعتماد* بارها گفته‌است که مدافع تفکرات فمینیستی نیست، در فیلم‌هایش منتقد شرایط جامعه و سنت‌های آن بوده و یکی از وجوه این انتقاد، قید و بندهایی است که به زنان مربوط می‌شود. او اصل تقابل زن و مرد را دگرگون کرده و زن را در جای‌گاه تفکر، عشق، چندگانگی، کنش‌پذیری، انتخاب، و نیز در محور آثارش قرار داده‌است؛ هرچند که با کمی دقت، دیده‌می‌شود نقش‌هایی که وی به زن‌ها داده‌است، همه برای شکستن هیبت مردانه است و مردها در فیلم‌های او، ناکارآمد، بی‌تدبیر، بی‌ثبات، و دارای حضوری سایه‌وار اند.

پیروی نکردن *بنی‌اعتماد* از جریان‌های حاکم بر سینمای ایران، از آغاز فعالیت‌اش تا کنون، نکته‌ی دیگری است که این پژوهش آن را مورد توجه قرار داده‌است. او در دهه‌ی ۶۰ و دوره‌ی چیرگی زنان اسطوره‌یی، فیلم‌هایی بدون حضور مادران و همسران فرشته‌گون می‌سازد؛ در دهه‌ی ۷۰، با وجود فضای مناسب برای ساخت فیلم‌های ضد مرد، هم‌چنان متعادل و واقع‌گرایانه به ساخت فیلم‌های شخصی خود ادامه می‌دهد و حاضر به پدید آوردن تصاویر غیرواقعی از مردان نیست؛ و در دهه‌ی ۸۰ نیز، که دو جریان جوان‌پسند و معناگرا در سینما قدرت گرفته‌اند، بی‌توجه به هر دو جریان، در حال آزمون راه‌های جدید درباره‌ی مسائل زنان است.

منابع

آذری، غلامرضا. ۱۳۷۷. «جایگاه روش تحلیل محتوایی در سینما.» ***فارابی*** ۷(۴):۱۸–۲۷.

آقابابایی، احسان. ۱۳۸۶. «بررسی نقش و پایگاه اجتماعی زن و مرد در فیلم‌های دهه‌ی هفتاد سینمای ایران.» پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان.

بارانی، میلاد. ۱۳۸۶. «خون‌بازی، بنی‌اعتماد، و اجتماعی دیگر: خانواده‌یی که پیش تر ندیده‌ایم.» ***همشهری خانواده*** ۱(۱۴)، ۲۲ فروردین. برگرفته در ۱۳ دی ۱۳۸۷ (http://baranews.persianblog.ir/post/51/).

بارت، رولان. ۱۳۸۰. «اسطوره در زمانه‌ی حاضر.» برگردان *یوسف‌علی اباذری.* ***ارغنون*** ۱۸:۸۵-۱۳۶.

بنی‌اعتماد، رخشان. ۱۳۷۹. ***زیر پوست شهر.*** تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.

دوبووار، سیمون. ۱۳۷۹. ***جنس دوم،*** ج ۲. برگردان *قاسم صنعوی.* تهران: انتشارات توس.

دووینیو، ژان. ۱۳۷۹. ***جامعه‌شناسی هنر.*** برگردان *مهدی سحابی.* تهران: نشر مرکز.

راود راد، اعظم. ۱۳۷۹. «جامعه‌شناسی و سینما: تحلیل جامعه‌شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن.» ***فارابی*** ۹(۴): ۶۰–۷۵.

ریتزر، جورج. ۱۳۷۴. ***نظریه‌ی جامعه‌شناسی در دوران معاصر.*** برگردان *محسن ثلاثی.* تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

سلطانی‌گرد فرامرزی، مهدی. ۱۳۸۳. «زنان در سینمای ایران.» ***هنرهای زیبا*** ۱۸:۸۷–۹۸.

شکیبادل، محمد. ۱۳۸۶. «زنان، آن سوی دوربین بنی‌اعتماد.» ***کتاب‌خانه‌ی اینترنتی تبیان.*** برگرفته در ۲۲ آذر ۱۳۸۷ (http://www.tebyan.net/index.aspx?pid=19667&BookID=80330).

صدر، حمیدرضا. ۱۳۸۱. ***درآمدی بر تاریخ سیاسی ایران.*** تهران: نشر نی.

عالمی، اکبر. ۱۳۷۷. «بیست سال سینمای ایران.» ***دنیای سخن*** ۸۳:۶۶–۶۷

فریدمن، جین. ۱۳۸۱. ***فمینیسم.*** برگردان *فیروزه مهاجر.* تهران: نشر آشتیان.

قوکاسیان، زاون. ۱۳۷۸. ***بانوی اردی‌بهشت: نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد.*** تهران: نشر ثالث و نشر یوشیج.

کاستلز، مانوئل. ۱۳۸۰. ***عصر اطلاعات: اقتصاد، جامعه و فرهنگ،*** ج ۲. برگردان *حسن چاوشیان.* تهران: طرح نو.

محبی، سیده‌فاطمه، و *فاطمه علی‌عسکری.* ۱۳۷۹. «نمای آبگینه.» ص ۱۳۳–۱۴۰ در ***مجموعه‌مقالات هم‌آیش زن و سینما.*** تهران: سفیر صبح.

مستغاثی، سعید. ۱۳۸۰. «تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب.» ***فارابی*** ۴۲–۴۳:۴۹–۸۹.

ملکی‌زاده، اکبر. ۱۳۷۶. «بررسی وضعیت مکتب فمینیسم.» ***نامه‌ی پژوهش*** ۲(۶): ۱۲۵–۱۷۱.

ولف، جانت. ۱۳۶۷. ***تولید اجتماعی هنر.*** برگردان *نیره توکلی.* تهران: نشر مرکز.

هواکو، جورج. ۱۳۶۱. ***جامعه‌شناسی سینما.*** برگردان بهروز تورانی. تهران: نشر آیینه.

Arneil, Barbara. 1999. ***Politics and Feminism***. Oxford, UK: Blackwell.

DeVault, Marjorie L. 1999. ***Liberating Method: Feminism and Social Research***. Philadelphia, PA, USA: Temple University Press.

Hauser, Arnold. 1982. ***The Sociology of Art***. Translated by *Kenneth J. Northcott*. London, UK: Routledge and Kegan Paul.

Meyer, Mary K., and *Elisabeth Prügl*. 1999. ***Gender Politics in Global Governance***. Oxford, UK: Rowman & Littlefield Publishers.

Millett, Kate. 1969. ***Sexual Politics***. London, UK: Granada Publishing.

Robinson, Hilary, ed. 2001. ***Feminism-Art-Theory: An Anthology***. Oxford, UK: Blackwell Publishers.

Royanian, S. 2003. "Women and Globalization: Iran as a Case study." Retrieved 13 July 2008 (http://women4peace.org/women_globalization.html).

Woolf, Virginia. [1929] 1977. ***A Room of One's Own***. London, UK: Panther Books.

نویسندگان

نادیا معقولی،

دانش‌جوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده‌ی هنر، دانشگاه تربیت مدرس

nadeja_m@yahoo.com

دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی، دانشگاه تربیت مدرس.

عضو هیئت تحریریه‌ی ماه‌نامه‌ی تخصصی فیلم‌نامه‌نویسی ***فیلم‌نگار***.

از وی مقالاتی در ***مجله‌ی فرهنگستان زبان و ادب فارسی***، مجله‌ی ***مدرس هنر***، و مجله‌ی ***مطالعات ایرانی*** به چاپ رسیده‌است. وی هم‌چنین در هم‌آیش‌هایی هم‌چون سینما و معماری، و شاهنامه‌نگاری مقالاتی ارائه کرده‌است.

دکتر علی‌اکبر فرهنگی،

استاد دانشکده‌ی مدیریت، دانشگاه تهران

aafarhangi@ut.ac.ir

دانش‌آموخته‌ی دکترای مدیریت، مدرسه‌ی علوم رفتاری کاربردی و رهبری آموزشی؛ دکترای ارتباطات، دانشکده ارتباطات اوهایو، امریکا؛ و فوق‌دکترای ارتباطات سازمانی، امریکا.