فصل سوم: پایش آسیب‌ها

اشاره

«پایش آسیب‌ها» به بررسی برخی موضوعات سبک زندگی در ایران و مهم‌ترین مؤلفه‌های آن می‌پردازد. در این شماره، نخست به تکدی‌گری که یکی از معضلات کنونی جامعه ایرانی است پرداخته ایم و در ادامه به نقش مردم، دولت و تحولات اجتماعی به عنوان عوامل زمینه‌ساز گسترش این پدیده اشاره و در نهایت به راهکارهای مقابله با این چالش به‌صورت اجمالی اشاره کرده‌ایم.

دومین بخش این پرونده، ادامهٔ مقالهٔ «بازخوانی مؤلفه‌های قصه‌های ناتمام بانوی اردیبهشت» است که بخش اول آن در شمارهٔ پیشین، منتشر شد. در این نوبت، دیدگاه‌های رخشان بنی اعتماد دربارهٔ مسائل زنان جامعه ایرانی و انتساب دیدگاه‌های وی به نگرش‌های فمینیستی تحلیل و بررسی می‌شود.

در بخش پایانی نیز، مهارت گذشت به مثابه راهی برای رسیدن به آرامش و بهبود روابط بین فردی طرح و تکنیک‌هایی برای آسان‌تر شدن آن بیان شده است.

اگر چه دغدغه اصلی بنی‌اعتماد در فیلم‌هایش پرداختن به مسائل و آسیب‌های اجتماعی و فرهنگی است، اما نگاه وی به مسائل زن و هویت زنان در جامعه ایرانی، همواره مورد ستایش بوده است؛ چرا که وی از مسیر آشنایی با زنان جامعه در دوره مستندسازی‌های اجتماعی‌اش تلاش کرده است تا نگاهی منصفانه و واقع‌بینانه به زنان را در آثارش دنبال کند. از این رو پرداختن به هویت زن و مسائل زنان دغدغه همیشگی و مؤلفه اصلی آثار بنی‌اعتماد است. بنی‌اعتماد زنان را زیر نگاه تیزبینش تشریح کرده و سعی می‌کند مبنای ارتباط و نگاهش به زنان را از دل دنیای پیرامونی‌اش بیرون بکشد؛ اگرچه باید گفت زنان در فیلم‌های بنی‌اعتماد همیشه قربانی و معصوم‌اند، (که این نکته خالی از اغراق نیست) اما همواره نماد امیدند و برای حفظ کیان خود و خانواده‌شان در تکاپوی‌اند. آنان اگر چه با جبر محیط در ستیزند و تنگنای فقر و رنج، زندگی‌شان را دست‌خوش ناملایمات کرده است. اما در کشاکش مبارزه، روحیه‌ای خستگی‌ناپذیر دارند و با سیطره ذاتی که بر محیطشان دارند، همه چیز با وجود آنان معنا می‌گیرد.

در روسری آبی، «نوبر» زنی است با توانایی‌های ویژه، سرپرست خانواده است و از مادر معتاد و برادر و خواهرش نگهداری می‌کند، عزت نفس بالایی دارد و کمک‌های «رسول» را قبول نمی‌کند. حاضر به شنیدن حرف زور نیست و زیربار منّت کسی نمی‌رود. به یاد بیاورید صحنه‌ای را که گوشت تقسیمی را به خاطر حرف‌های خاله‌زنکی قبول نمی‌کند، و یا پس از برخورد توهین‌آمیز «اِنسی» (دختر رسول)، چگونه برمی‌آشوبد و خانه‌ی رسول را ترک می‌کند و یا هنگامی که مباشر رسول قصد دارد او را به دلیل مجرد بودن، از استخدام در کارخانه نپذیرد، چگونه از حق خود دفاع می‌کند. زن در «روسری آبی» قصد دارد با تلاش خود عشق و محبت را نثار

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

زندگی کند. در «نرگس» نیز جدال «نرگس» با خلافکار بودن شوهرش و «آفاق» نیز همین دستمایه را روایت می‌کند.

در «زیر پوست شهر»، زنان چند دسته‌اند: «طوبی»، 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 قسمتش از زمانه همان جورکشیدن و مظلوم بودن است و مثل مادرش طوبی، نسل قربانی است. چنین زنانی را در تصویر «گیلانه»، «نرگس»، «قصه‌ها» و حتی خود طوبی در «قصه‌ها» نیز می بینیم. اما «محبوبه» نماد نسل جوان جامعه است که جسور، منطقی و درصدد احقاق حق خود هستند و بالاخره وارد میدان می‌شود و حق خود را می‌گیرد. سیلی محبوبه را به صورت «احمد» برادر دوست فراری‌اش به یاد بیاورید. بنی‌اعتماد راه‌کار برون رفت از این وضعیت را برای زنان، به صورت جسته و گریخته و در لابه‌لای دیالوگ‌های شخصیت‌ها، رشد فکری و فرهنگی و استقلال مالی می‌داند. «درس بخون، دستت توی جیب خودت باشد تا توسری‌خور نشی» توصیه طوبی به دخترش که نمونه آرمانی و مطلوب آن «بانوی اردیبهشت» است. زنی شاغل و دارای موقعیت اجتماعی مناسب، زنی که وسایل خانه‌اش مدرن و غربی است، صبح‌ها ورزش می‌کند، با مرد محبوبش از طریق نامه و تلفن ارتباط برقرار می‌کند، موسیقی دلخواهش نوای اُپرا است، و از جاده‌های خلوت و زیبا عبور می‌کند.

بنی‌اعتماد در فیلم‌های آغازینش بیشتر تاکید می‌کند که زنان از مشکلات اجتماعی، آسیب‌های جدی‌تری می‌بینند تا از مشکلات خاص زن بودنشان، به همین دلیل وی محور مشکلات زنان را در فیلم‌هایش به صورت آسیب‌های اجتماعی تصویر می‌کند. اما گاه به مشکلات خاص زنان نیز اشاره کرده است. در «نرگس» مغبون شدن زنی را می‌بینیم که عمر خود را به پای مردی صرف کرده و در حق او مادری کرده است اما حالا به راحتی کنار گذاشته می‌شود یا فریب خوردن دختری را شاهدیم که از روی صداقت با مردی ازدواج می‌کند و ناگهان متوجه می‌شود که شوهرش مردی خلافکار است.

> بنی‌اعتماد در فیلم‌های آغازینش بیشتر تأکید می‌کند که زنان از مشکلات اجتماعی، آسیب‌های جدی‌تری می‌بینند تا از مشکلات خاص زن بودنشان

در جای دیگر، هویت یافتن زن و شخصیت پیداکردن او را زمانی می‌داند که نام مردی را برسر خود داشته باشد. التماس «آفاق» به «عادل» که «بگذار اسمت روی من بماند» و در «روسری آبی»، دیالوگ نوبر به رسول وقتی که می‌خواهد به نبودن نامش در شناسنامه رسول اعتراض کند و یا حتی سرگردانی‌های «فروغ» در «بانوی اردیبهشت» در پایان باید با یافتن عشق به یک مرد سرانجام یابد. گویی در این نگرش نگاهی افراطی به مسئله وحشت همیشگی زنان از ترک‌شدن به وسیله مردان شده است. آفاق به عادل می‌گوید: «مردانگی کن و من را رها نکن، گاه‌گاهی سری به من بزن.»

هرچند باید اذعان کرد که در مقابل، بنی‌اعتماد در آثار بعدترش به نوعی در هویت‌بخشی به زنان و برتری آنان در قیاس با مردان و در برابر مشکلات زندگی، جبران مافات کرده است، به عنوان مثال طوبی در «زیر پوست شهر» تمام بار زندگی را به دوش می‌کشد و خانه و خانواده‌اش را با چنگ و دندان حفظ می‌کند. اما مردهای زندگی او شوهرش یا پسرانش، هر کدام درگیر با مشکلاتی‌اند که بر دوش طوبی سنگینی می‌کند. همین‌طور دلیل فرار «معصومه» از خانه رفتار غیرمنطقی برادر اوست. در «گیلانه»، اسماعیل یک بار اضافی برای زندگی مادر است و عشق مادر به فرزندش اگرچه زندگی را برای گیلانه دشوار کرده است اما محور تمام زیبایی‌های

زندگی است. همچنین در «قصه‌ها» ایثار سارا به عنوان فردی که خود، رنجی عمیق دیده است برای افراد آسیب‌دیده‌ی اطرافش یا مدیریت از خود گذشته کمپ توسط خانم منشی زاده در قیاس با شکستن و دیالوگ منفعلانه دکتر (ای کاش به‌جای از دست دادن دستش در جبهه، چشم‌ها و گوش‌هایش را از دست داده بود تا شاهد چنین صحنه‌هایی نباشد) آدمی را به تأمل وامی‌دارد.

بنی‌اعتماد به مسائل دیگری چون مشکل حضانت فرزند توسط زنان؛ در دیالوگ فروغ با مانی وقتی که از گذشته‌اش می‌گوید: قانون راهی برای جلب فرزند توسط مادر ندارد و یا بی هویتی و بی سرانجامی برای ازدواج‌های پنهانی برای زنان را که در قصه نوبر حتی پس از ازدواج دومش به آن اشاره می‌کند؛ را مورد توجه قرار داده است اما با این همه اگرچه شخصیت‌های زنانه فیلم در بعضی موارد از حدود خود خارج می‌شوند؛ همیشه باورپذیر و ملموس‌اند.

بی‌شک خلاقیت فیلمساز در پرداخت این جزئیات، مثال‌زدنی است. هرچند دقت بنی‌اعتماد در طراحی تصویر زن در فیلم‌هایش مرهون پرداختن به جزئیات زنانه‌ای است که به دلیل زن بودن به آن‌ها اشراف داشته است. به یاد بیاورید در «نرگس»، گریه کردن آفاق در پلور عادل بعد از رفتن او و زمانی که می‌داند قصد ازدواج با کس دیگری را دارد، همچنین آرایش کردن آفاق، وقتی که عادل به او روی می‌آورد، و یا گریختن آفاق از اتاق خود به طبقه بالا هنگام ورود عروس و داماد، در «بانوی اردیبهشت» آنجا که فروغ وارد خانه می‌شود و قصد دارد مقنعه خود را از سرش در بیاورد، حرکت او وقتی کامل می‌شود که از نگاه ما بیرون رفته است و وارد اتاقش شده است و یا در «زیر پوست شهر» صحنه خشک کردن موهای طوبی روی چراغ یا صحنه‌ای که ناهید از پشت پنجره و مانکن‌ها دزدکی عباس را می‌نگرد.

> بنی‌اعتماد در آثار بعدترش به نوعی در هویت‌بخشی به زنان و برتری آنان در قیاس با مردان و در برابر مشکلات زندگی، جبران مافات کرده است

در «گیلانه» آرزوی ازدواج کردن عاطفه، همسر شهیدی که شوهرش در کنار خانه گیلانه دفن شده با پسر قطع نخاعی‌اش، اسماعیل، یا صحنه‌های تلخ و گروتسک‌واری که نامزد قبلی اسماعیل که در نبودش مجبور به ازدواج شده و حالا با فرزندش به دیدن جسم بی‌جان او می‌آید و از طرفی باید کنایه‌های گیلانه را در مورد بچه‌هایش تحمل کند. همچنین صحنه خواندن نامه حاج رسول توسط نوبر در حضور شوهرش رضا یا سر گذاشتن نوبر -پس از شکستن رضا در خودش- روی شانه‌های او و ... مثال‌های بسیاری از این دست است که نشان از نگاه ظریف، هنرمندانه و زنانه فیلمساز دارد.

نقش مادری و محوریت خانواده

مادرها در فیلم‌های بنی‌اعتماد شخصیت‌هایی پیچیده و چند لایه‌اند. مادرهایی از جنس عشق و مشق. عشقی عالمگیر و مشقی هر روزه برای حفظ زندگی. می‌توان ادعا کرد که در سینمای بنی‌اعتماد، هویت مادری و نقش او در کانون خانواده به صورتی عینی تبلور می‌یابد. در حقیقت وی تصویر زن کامل را به صورت مادر ارائه می‌کند. خود در گفتگویی می‌گوید: «من به زن جدا از وجه مادری‌اش زیاد نپرداخته‌ام».[1]

آفاق در حق عادل وظیفه مادری را تمام کرده و عادل نیز محبت مادرانه او را می‌پذیرد و به او وابسته است. نوبر اگر مادر خانواده نیست اما درحق برادر و خواهرش مادری می‌کند. در «بانوی اردیبهشت»، وظیفه مادری فروغ، مانع از پذیرفتن عشق

---

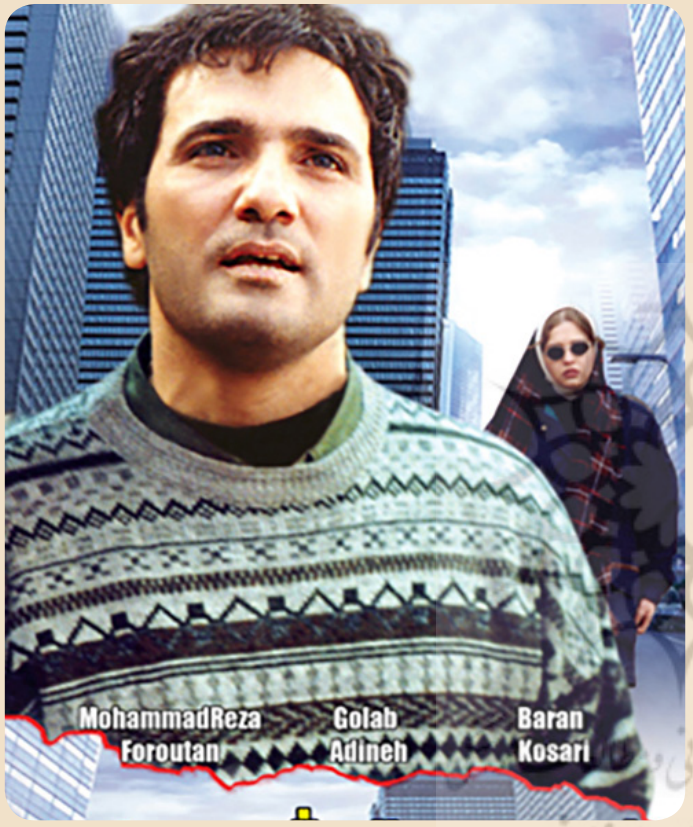
۱. کالبدشکافی یک اثر سینمایی (زیر پوست شهر)، شهلا لاهیجی، [طوبی و معنای رخشان، ص ۱۵۱].

است. همچنین دقت کنیم که موضوع فیلم مستندی که فروغ می‌سازد انتخاب مادر نمونه است. طوبی هم که مصداق کامل یک مادر است؛ چرا که همه آنچه را که دارد به فرزندان و اطرافیان خود نثار می‌کند. در «گیلانه» نیز عشق مادر به فرزند، مانع از آن می شود که فرزند معلولش را به آسایشگاه بسپارد اگرچه اسماعیل می‌داند حضور او زندگی را بر مادرش دشوار کرده است.

مادری را از نگاه نگران سیما به سارا در «خون بازی» نیز می‌توان دریافت و یا حتی در «قصه‌ها» از نگاه معصومه به کودک تب‌کرده خردسالش، اگرچه تلاش می‌کند از روبرویی با گذشته خود (خاطراتی که عباس می‌گوید) بگریزد. طوبی این بار حتی مادر همکاران و کارگران کارخانه هم به حساب می‌آید. همان‌طور که خانم منشی زاده کمپ ترک اعتیاد، آغوشش را برای زنان آسیب دیده و نرگس گریزان گشوده است. نوبر نیز با تسلی رضای مغموم (شوهرش) در کنج خانه سایه مادری‌اش را بر کل خانواده اش می گستراند.

از سوی دیگر زیباست که بدانیم نگاه بنی‌اعتماد به شخصیت‌های فیلم‌هایش و ارتباط او با آدم‌ها نیز، نگاهی مادرانه است. گویی بنی‌اعتماد هم اینجا غریزی عمل می‌کند. مادر در هیچ صورتی فرزندانش را مقصر نمی‌داند و همیشه آنان را در نهایت می‌بخشد. بنی‌اعتماد هم در فیلم‌هایش به همه حق می‌دهد: حتی خطاکارترین را بی‌گناه و اسیر شرایط می‌داند. وی به لمپن‌ها و بزه‌کاران جامعه هم مثل بیماران یا معلولان می‌نگرد. از او به جز چند مورد کوچک در هیچ‌جا نگرش منفی سراغ نداریم.

آفاق را در فیلم «نرگس» می‌بخشیم چرا که در شرایط هولناک جامعه گرفتار آمده است. در «روسری آبی» از دختران رسول وقتی که نادم می‌شوند، در می‌گذریم، در «بانوی اردیبهشت» آزارهای مانی را که خود تحت فشاری دوسویه است، ندیده می‌گیریم و محمود، شوهر طوبی، عباس و معصومه را



در «زیر پوست شهر» تمام بار زندگی را به دوش می‌کشد و خانه و خانواده‌اش را با چنگ و دندان حفظ می‌کند. اما مردهای زندگی او شوهرش یا پسرانش، هر کدام درگیر با مشکلاتی‌اند که بر دوش طوبی سنگینی می‌کند

هم در «زیر پوست شهر» می‌بخشیم.

در «گیلانه»، رحمان شوهر سی گل را به خاطر فشار شرایط بحرانی جنگ و دشواری امرار معاش مقصر نمی‌دانیم، و با نامزد اسماعیل همدلی می‌کنیم. سارا دخترک «خون بازی» را اسیر جهلی زودگذر می‌دانیم و خطای پدر و مادرش را چشم

می‌پوشیم و حالا در «قصه‌ها»، بغضمان با معصوم می‌ترکد و بر بیماری طوبی و شرایط دشوارش اشک می‌ریزیم. رضا شوهر نوبر را به دلیل بیکاری و شکستن غرورش مظلوم می‌دانیم و بر زندگی از دست رفته حامد تاسف می‌خوریم.

گویی بنی‌اعتماد با فیلم‌هایش فرهنگ مادرانه را تسری می‌دهد. اما، مادران قصه‌های بنی‌اعتماد برای چه چیز تلاش می‌کنند؟ تمام مادران و زنان در فیلم‌های بنی‌اعتماد برای حفظ کیان خانواده هرچه دارند در طبق اخلاص می‌گذارند. تمامی تکاپوها و کوشش‌ها برای دوام و بقای خانواده و حفظ این نقطه محوری است. محوریت خانواده از فیلم «خارج از محدوده» شروع شده و تا «قصه‌ها» امتداد می‌یابد اگرچه در «خون بازی» و «قصه‌ها» شرایط متزلزلی یافته باشد باز هم یکی از مؤلفه‌های اصلی آثار فیلمساز به شمار می‌رود.

نگاه فمینیستی و مردستیزانه

بنی‌اعتماد بارها اعلام کرده است که مدافع تفکرات فمینیستی نیست و برخی منتقدان نیز معتقدند که فیلم‌های وی به طرفداری از زنان و اقامه دعوا علیه مردان بنا نشده است. به همین دلیل بعضاً از سوی طرفداران فمینیسم و بعضی همکارانش متهم به دشمنی با فمینیسم شده است. به عنوان مثال برخی معتقدند «بانوی اردیبهشت»، بر سنّت و شرایط جامعه مردسالار صحّه گذاشته و آن‌ها را پذیرفته است. شاید دلیل چنین موضع‌گیری این باشد که آنان زنانی را که در «نرگس» و روسری آبی» علیه شرایط برخاسته بودند، در «بانوی اردیبهشت» مغبون و شکست خورده نظام جامعه مردسالار می‌بینند.

بنی‌اعتماد، اما خود مدعی است که 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

مادری را از نگاه نگران سیما به سارا در «خون بازی» نیز می‌توان دریافت و یا حتی در «قصه‌ها» از نگاه معصومه به کودک تب‌کرده خردسالش، اگرچه تلاش می‌کند از روبرویی با گذشته خود (خاطراتی که عباس می‌گوید) بگریزد

تقابل زن و مرد را جابجا کرده و زن را در مسند تفکر، عشق، چندگانگی، کنش پذیری، انتخاب، و ... و خلاصه محور آثارش قرار داده است. با این وجود کمی دقت و تأمل نشان می‌دهد، نقش‌هایی که وی به زنان داده است، همه برای شکستن هیمنه مردانه است. ساده انگاری است اگر نشانه‌های فراوان گرایش به تفکر فمینیسم و داعیه احقاق حقوق زنان را در آثار او نبینیم. به ویژه که در اثر آخرش وی نه تنها به نفی و ستیز با مردان پرداخته که به سیاه‌نمایی افراطی در شرایط اجتماعی و فرهنگی نیز پرداخته است. فیلم‌های بنی‌اعتماد، زن ستایانه و مرد ستیزانه‌اند و تفکر فمینیستی خود را با ظرافت بر تماشاگر تحمیل می‌کنند. مردها در فیلم‌های وی زیر نگاهی تلخ و بدبینانه‌اند، که یا حضوری کم‌رنگ و سایه‌وار دارند و ناکارآمدند و یا فاقد تدبیر، وثبات لازم‌اند.

مردها در فیلم «نرگس»، متزلزل و عصیانگرند. عصیانی،

جنون‌آمیز که نتیجه‌اش تباهی است. قدرت مقاومت در برابر کاستی‌های زندگی را ندارند و بی اعتنا به هنجارهای جامعه، راه خطا پیش می‌گیرند در حالی‌که، زن در فیلم «نرگس» در چنین گیرودارى خواهان سلامت نفس و ثبات است. مرد «روسری آبی»، با آن همه مکنت، ثروت، فهمیدگی و درایت که رئیس کارخانه‌ای است و به تعبیر دخترش، جدی و غیر قابل انعطاف است، به سادگی وقتی در برابر عشقی نامتعارف قرار می‌گیرد چون کودکان قافیه را می‌بازد و دچار تردید می‌شود. حتی در تصمیم‌گیری خود برای ازدواج با نوبر از جدیت و صراحت می‌افتد و به راحتی بازیچه دخترانش شده و مورد تحقیر قرار می‌گیرد. در مقابل، جدیت انسی - دختر او- مردانه‌تر و محکم‌تر است.

در دنیای «بانوی اردیبهشت» مرد اصلی فیلم که محبوب فروغ هم هست، صدا و سایه‌ای بیش نیست. مرد کوچک خانه فروغ - مانی- سعی در انحصار او دارد و خارج از نقش مادری، برای او نقشی قائل نیست. مأموری که فروغ برای آزادکردن بچه‌اش با او سخن می‌گوید، از او سرپرست بچه را می‌خواهد و مسئول انحراف مانی را بی‌مرد بودن او می‌داند. مرد دیگری هم که از همسایه‌های فروغ است در صحنه‌ای در حال جدال و ناسزاگویی به همسرش و بیرون کردن او از خانه دیده می‌شود. مانی، مرد همسایه و مامور، همه مردهایی غیرمنطقی تصویر شده‌اند. «بانوی اردیبهشت» با حذف مرد، بیش از دیگر فیلم‌های بنی‌اعتماد فمینیستی و نگاهی ضد مرد دارد.

در «زیرپوست شهر» هم، مردها نسبت به زنان بی‌وفا، منفعل و واخورده، ویا ظالم و احمق‌اند. آنانی نیز که مانند عباس، توانی دارند، راه به خطا می روند و باعث ظلم مضاعف بر زنان می‌شوند. محمود، شوهر طوبی، از سویی زمین‌گیر و باری بر دوش طوبی است و از سوی دیگر مخاطب، صرفاً فریبکاری او را در مسئله فروش خانه نسبت به طوبی می‌بینند. حماقت برادر معصوم نیز تنها دلیل فرار از خانه و انحراف او تصویر می‌شود. در «گیلانه» رحمان، شوهر سی گل، فردی متواری از خانه نشان داده می‌شود که نه تنها مخارج خانه را تأمین نمی‌کند که پنهانی وسایل خانه را می‌برد تا از اجاره دادن نیز بگریزد. در «خون بازی» غیر از پدر دائم‌الخمر سارا که معلول نیز هست، مردان دیگر در حال سواستفاده از موقعیت قابل ترحم سارا هستند.

در «قصه‌ها» نیز طوبی، همان وضعیت را با مردهایش دارد: عباس راننده‌ای درمانده است، و برادرش به‌خاطر درگیری سیاسی در زندان. حلیمی پس از یک عمر زندگی شرافتمندانه از احقاق حقش در می‌ماند و رییس اداره مربوطه به مردی زن باز و رفیقه باز شبیه‌تر است. مستندساز فیلم و کارگران معترض مینی بوس، همه آدم‌هایی منفعل هستند، تا آنجا که سرکرده‌شان برای بیان و مطالبه احقاق حق طوبی گرفتار است. دختر و پسر در مترو در مورد پدری هوس‌باز و خیانتکار حرف می‌زنند. رضای خانه‌ی نوبر، جدای از انفعالش در مواجهه با نامه حاج رسول (ابتدا غضبناک و غیرتی می‌شود اما با شنیدن این‌که خانه‌ای برای نوبر به ارث گذاشته است به گریه می‌افتد!!)؛ به دلیل بیکاری‌اش مدام به به خود سرکوفت می‌زند که «رفته‌ام زیر بار منت زنم، زنم دارد خرجی‌ام را می‌دهد.» شوهر عاشق پیشه نرگس، حالا به هیولا تبدیل شده و آبجوش توی صورتش پاشیده

> رخشان بنی‌اعتماد در فیلم‌های خود به مسائل خطر آفرینی پرداخته و راه‌کارها و ابزارهایی برای ارائه موضوعات یافته که بیان آن‌ها کار چندان آسانی نیست. او با آرمان فمینیست همدردی نشان می‌دهد و مسئله ذهنی‌اش، احساس و نقش زنان در مسئله عشق و جامعه است با این همه او از این‌که فمینیست شناخته شود سرباز می‌زند

است. حتی مرد خوب قصه‌ها که دانشجوی مهندسی اخراجی دانشگاه است در مواجهه با سارا منفعل است. (حالا بماند که خوبی او به دلیل عشقی که به یک دختر ایدزی دارد، توجیه می شود!) جالب است بدانیم که در گزارش هیئت داوران جایزه معتبر پرینس کلاوس Prince claus[1] (۱۹۹۸)، که بنی‌اعتماد دریافت کرده است، بیان شده است که: «رخشان بنی‌اعتماد در فیلم‌های خود به مسائل خطر آفرینی پرداخته و راه‌کارها و ابزارهایی برای ارائه موضوعات یافته که بیان آن‌ها کار چندان آسانی نیست. او با آرمان فمینیست همدردی نشان می‌دهد و مسئله ذهنی‌اش، احساس و نقش زنان در مسئله عشق و جامعه است با این همه او از این‌که فمینیست شناخته شود سرباز می‌زند...»[2]

سخن پایانی

سیاست از آن دسته مسائلی است که فضای زندگی را برای آدمیان محدود و یا باز می‌کند. اما به هر دلیلی نمی‌توان موضع‌گیری سیاسی را همچون وصله‌ای ناجور بر پیکره فیلم افزود. چقدر خوب بود صداقت، زیبایی و یکرنگی فیلم‌هایی که داعیه بیان و طرح مسائل اجتماعی را دارند با خطابه‌ها و شعارهای سیاسی آلوده نمی‌شد. مرعوب شدن هنرمندان در بازی‌های سیاسی و آلت‌دست شدن آنان، آفت بزرگی بر پیکره فرهنگ یک جامعه خواهد بود. یادمان باشد یکی از بهترین فیلم‌های بنی‌اعتماد یعنی نرگس، در شرایط نابسامان جامعه به بهترین وجه و با شیواترین بیان ساخته شد پس چه نیازی به طرح جهت‌گیری‌های سیاسی در فیلم‌هایی بی‌ربط به سیاست وجود دارد؟ بهتر است فیلمسازان اگر می‌خواهند از سیاست بگویند فیلمی جداگانه و در مورد سیاست بسازند. مشکل عمده هنرمندان این مرز و بوم پرگویی است. به این معنا که عادت نکرده‌ایم با طرح یک یا دو مسئله اصلی، داستانی را به زیبایی روایت کنیم، بلکه در اکثر آثار سینما و تلویزیون نویسنده و کارگردان قصد می‌کنند از تمامی مسائل ممکن، عقده‌گشایی کنند و مشکل تمامی عالم را در قالب قصه‌شان رفع و رجوع نمایند.

صحنه‌های مستند استفاده از شخصیت‌های واقعی در «بانوی اردیبهشت»، بیانیه‌هایی که طوبی در انتهای فیلم صادر می‌کند، و یا شعارهای سیاسی که در «زیرپوست شهر» از دهان علی بیان می‌شود و یا همین‌طور حرف‌هایی که طوبی در «قصه‌ها» به مأمور بازداشت علی می‌گوید یا در مقابل دوربین حامد بیان می‌کند، همه وصله‌های ناچسبی است که بیننده را می‌آزارد. صحنه‌ای که در «زیر پوست شهر» سخنرانی شخصیتی سیاسی در مورد آزادی از بلندگوهای دانشگاه پخش می‌شود و جلوی دانشگاه بین طرفداران دو حزب درگیری و زد و خورد پیش آمده است، هارمونی فیلم را بهم می‌ریزد.

از سوی دیگر شعارهای تصنعی و به دور از ظرافتی که در برخی صحنه‌ها وجود دارد از هوشمندی اثر کاسته است. به عنوان مثال خطابه‌ای که فروغ به مأمور قانون در مورد انحراف نسل جوان و بی‌توجهی قانون‌مداران می‌گوید، و یا آن‌جا که با جوان بسیجی صحبت می‌کند، بیش از حد شعارگونه و تصنعی است. همین‌طور شعارهای تصنعی سارا و حامد در دیالوگ‌های پایانی «قصه‌ها».

نکته دیگر این‌که نگارنده به عنوان یک تماشاگر علاقمند به فیلم‌هایی از این دست، نمی‌تواند هضم کند که فیلمسازی با آن سابقه درخشان در کشف لایه‌های زیرین اجتماع، چگونه در بعضی موارد، این قدر ناآشنا با جامعه خود باشد. فروغ کیا با عبور ازخیابان‌های خلوت و زیبا، زمزمه اشعار عاشقانه مرد محبوبش، گوش دادن به موسیقی اپرا، و مانی با صبح بخیر

۱. جایزه معتبر پرنس کلاوس (هلند) به هنرمندان و روشنفکران خلاق و نوآوری اهدا می‌شود که در زمینه فرهنگ تلاش کرده‌اند، در محیط خویش دگرگونی‌های درخور توجهی پدید آورده‌اند و دستاوردهای ارزنده‌ای ارائه داشته‌اند.

۲. بانوی اردیبهشت (نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد)، زاون قوکاسیان.

گفتن به موش‌های آکواریم، حتی عشق آرمانی و عجیب و غریب حامد به دختری با بیماری ایدز و یا حتی آرزوی خیالی گیلانه در مورد ازدواج عاطفه با پسر قطع نخاعی‌اش بیان یک دنیای شخصی و جدای از واقعیت‌های اجتماعی نیست؟

از این‌ها گذشته در خانواده‌های ایرانی فرار دختر از خانه یک فاجعه به حساب می آید، (شاید امروزه در برخی سطوح جامعه کمتر شده باشد اما در سال‌های ساخت فیلم «زیر پوست شهر» شدیدتر هم بوده است) آن هم دختری با استعداد، درس خوان و موفق. معصومه که از خانه فرار می‌کند نه خانواده‌اش به دنبال او می‌گردند و نه فاجعه‌ای شکل می‌گیرد، خواهر بزرگش به راحتی ازدواج می‌کند و پس از گذشت چند روز، مراسم عروسی برگزار می‌شود. ضمن این‌که باید این نکته تبیین شود که اساساً در جامعه ما فرار دختران بدون تحریک عامل بیرونی باورپذیر نیست.[1]

منابع:

هفت و نیم، رخشان بنی‌اعتماد بانوی آب و آتش و خاک، نغمه ثمینی، فیلم ۲۶۵.
فیلمی به بهانه دورشدن از نرگس‌ها، سعید آذرین، سروش ۵۸.
هیچ‌وقت برای آنکه فیلمساز مطرحی باشم کار نکردم، پیام زن، ۱۱۰.
ضمیمه گزارش فیلم، شماره ۷۶.
فیلمسازان زن دهه ۷۰ و شکستن تابوی دیرینه، ویژنامه صدسالگی سینما، سینما، شهریور ۷۹.
اسطوره رخشان، بهزاد عشقی، فیلم و سینما، شماره ۱.
کاشکی یکی پیدا می‌شد از این تو عکس می گرفت، حمید بهرامی، فصلنامه دریچه هنر، شماره ۲، بهار ۸۰
کمی تا قسمتی دور از اجتماع خشمگین، جواد طوسی، فیلم، ۲۲۶.
نمای آبگینه، مجموعه مقالات همایش زن و سینما.
بانوی اردیبهشت، نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد، زاون قوکاسیان.
کالبد شکافی یک اثر سینمایی، زیرپوست شهر، شهلا لاهیجی.
زنان سینماگر ایران، شهناز مرادی کوچی.
کارنمای زنانِ کارای ایران، پوران فرخزاد.
نگاهی به فیلم «قصه ها» آخرین ساخته رخشان بنی‌اعتماد، کیوان کثیریان، روزنامه بهار، شنبه ۱۹ اسفند ۱۳۹۱.

۱. کالبدشکافی یک اثر سینمایی (زیر پوست شهر)، شهلا لاهیجانی.