سینمای سیاسی ایران و زنان کارگردان

دکتر اعظم راودراد*

مقدمه: جامعه‌پذیری و مشارکت سیاسی

جامعه‌پذیری فرآیندی است که طی آن فرد ارزش‌های رایج را که ساخت نظام اجتماعی بر آن متکی است شناخته و آنها را درونی می‌سازد. عنصر سیاسی در این جامعه‌پذیری تأثیرگذار بوده و در آن فرد با مفاهیم جامعه ، اقتدار، مشارکت، همبستگی و مانند آن آشنا می‌شود. بنابراین جامعه پذیری سیاسی یکی از ابعاد کلی جامعه‌پذیری و به معنای «فرآیند مستمر یادگیری است که به موجب آن افراد ضمن آشنا شدن با نظام سیاسی از طریق کسب اطلاعات و تجربیات به وظایف، حقوق و نقش‌های خویش در جامعه پی می‌برند.» (قوام، ۱۳۶۹:۲۲۹).

جامعه‌پذیری سیاسی خود موجب مشارکت سیاسی فرد در جامعه می‌شود. «در این فرآیند افراد می‌آموزند که باید با مشارکت در روند تصمیم‌گیری‌های اجتماعی و سیاسی در سرنوشت خویش شرکت کنند. این مشارکت درتمام نظام‌ها به یک نحو و صورت انجام نمی‌گیرد و با توجه به شرایط، ممکن است مسألمت جویانه و یا خصمانه باشد» (همان: ۲۳۶). عوامل مختلفی در جامعه پذیری سیاسی نقش دارند که از آنها با عنوان عوامل اولیه (خانواده و گروه

* استادیار دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران

همسالان)، و عوامل ثانویه (مؤسسات آموزشی، احزاب سیاسی، نهادهای صنفی و رسانه‌های گروهی) یاد می‌شود. در بحث حاضر نقش رسانه هنری سینما در فرآیند جامعه پذیری سیاسی مورد توجه قرار گرفته و با تأکید بر جامعه زنان کارگردان سینما، چگونگی مشارکت سیاسی غیر مستقیم ایشان در این فرآیند مورد بررسی قرار می‌گیرد.

هنر و سیاست

مشارکت سیاسی شهروندان در هر جامعه ای تضمین کننده سلامت و پویایی آن خواهد بود. این مشارکت می‌تواند در سطوح کلان، میانی و خرد باشد و در مقاطع مختلف حیات یک جامعه به شیوه‌های متفاوتی ظاهر شود. اگر مشارکت سیاسی را به طور کلی به دو دسته مشارکت مستقیم و مشارکت غیرمستقیم سیاسی تقسیم کنیم، می‌توان گفت مشارکت مستقیم سیاسی به معنای شرکت در فرآیند تصمیم‌گیری در مسایل مختلف جامعه است. این تصمیم‌گیری می‌تواند در نقش فرد صاحب یکی از مناصب سیاسی مثل رییس جمهور، اعضای کابینه، نمایندگان مجلس و سایر سیاستمداران و قدرت‌های اجرایی اعمال شود و یا ممکن است توسط سایر مردم در هنگام انتخابات و رفراندم‌های مختلف به نمایش گذاشته شود.

اما مشارکت سیاسی غیر مستقیم زمانی مورد توجه قرار می‌گیرد که اگرچه هدف نهایی مشارکت تأثیرگذاری بر حیات سیاسی جامعه است ولی فرد با استفاده از ابزار غیرسیاسی چون ابزار علمی، فرهنگی و هنری در جهت رسیدن به هدف سیاسی حرکت می‌کند. در هردو حالت یکی از وسایل مهم و تأثیرگذار در میزان و چگونگی مشارکت اجتماعی و سیاسی در هر جامعه ای وسایل ارتباط جمعی است. به طوری که گفته می‌شود میان میزان استفاده از وسایل ارتباط جمعی و میزان مشارکت اجتماعی شهروندان رابطه مستقیم وجود دارد. علت این است که رسانه‌ها اطلاعات زیادی از جامعه و جهان پیرامون در اختیار مخاطب قرار می‌دهند و بدینوسیله آگاهی اجتماعی و سیاسی ایشان را افزایش می‌دهند. افرادی که دارای آگاهی سیاسی و اجتماعی بالا باشند طبیعتاً نقش بیشتری در تصمیم‌گیری‌های مختلف خرد و کلان به عهده می‌گیرند.

در میان رسانه‌های ارتباط جمعی، رسانه سینما به دلیل استفاده از عنصر هنر توانایی تأثیرگذاری بیشتری دارد. از این طریق هنرمندان سینما به خصوص کارگردانانی که خود نویسنده آثارشان نیز هستند با فراهم آوردن آگاهی‌های سیاسی اجتماعی و ارایه تحلیل‌های خود در قالب هنر قادرند نقش سیاسی خویش را به شیوه‌ای غیر مستقیم در جامعه ایفا نمایند.

هنرها درتحلیل نهایی همه یک موضع‌گیری نسبت به جامعه معاصر خود را به نمایش می‌گذارند. گاه این موضع آشکار و گاه پنهان است و با بررسی‌های بیشتر قابل ردگیری است، اما وجود آن غیرقابل انکار است. همان طور که آدورنو (۱۹۷۸) می‌گوید حتی در آن دسته از هنرهایی که به نظر بسیار دور از شرایط اجتماعی معاصرشان می‌رسند، یک «باید طور دیگری باشد» پنهان است. دنیایی که هنر به تصویر می‌کشد، اگر نمایش دهنده وضعیتی بهتر از وضعیت موجود جامعه باشد خود انتقادی است به وضع موجود، و اگر نمایش دهنده واقعیت‌ها و رنج‌ها و مصایب جامعه باشد نیرویی در جهت تغییر ایجاد می‌کند. بنابراین هنر به هرحال وجه سیاسی دارد و خواه ناخواه تأثیر خود را در جامعه می‌گذارد.

مانهایم درکتاب ایدئولوژی و اتوپیا (۱۹۹۱) از این دو ویژگی آگاهی، با توجه به این که هنر هم یکی از ابعاد آگاهی است، سخن می‌گوید. هنر ایدئولوژیک زمانی است که تأثیر آن در حفظ وضع موجود اعمال می‌شود و هنر اتوپیایی هنری است که در جهت تغییر وضع موجود و رسیدن به وضع مطلوب عمل می‌کند. بنابراین هنر به هر حال آشکار یا پنهان سیاسی است. در مورد رابطه میان هنر و سیاست و استفاده سیاسی از هنر در کتاب‌های متعددی بحث و گفت‌وگو شده است (علوی طباطبایی، بی تا، سورلن، ۱۳۷۹، ولف:۱۳۶۷) که همگی حاکی از اهمیت وجه سیاسی در هنر است.

اما سینما یکی از اشکال هنر است که ویژگی‌های تمامی شش هنر دیگر را نیز در بر دارد و به همین دلیل از وجوه مختلفی می‌تواند تأثیرگذار باشد. از طرف دیگر این شکل هنری قوی و مؤثر، علاوه بر آن یک رسانه جمعی است که با مخاطب عام و میلیونی سر و کار دارد. بنابراین آثار آن درکوتاه مدت و یا درازمدت می‌تواند از هنرهای دیگر که هریک در زمان‌ها و مکان‌های محدود و یا حداکثر با استفاده از سایر رسانه‌های جمعی قابل ارایه هستند تأثیرگذار باشد، چرا

که رسانه خودش هنر است وهنری است که در عین حال رسانه است.

اهمیت بعد سیاسی سینما به حدی است که برخی وجه سیاسی وتبلیغاتی را بر وجه سر گرم کنندگی‌اش غالب دانسته‌اند. در کتاب ایدئولوژی سیاسی ونیروی تبلیغاتی سینما (بی تا) آمده است: «اینکه اساسا سینما و کار فیلم سازی امری سیاسی وتبلیغاتی است حقیقتی است غیر قابل انکار که علی‌رغم مخالفت هایی که در جهت عکس آن ابراز شده است بدون تردید میتوان گفت که هر فیلمی به طور کلی بازتابی است از نظرگاه سیاسی بر له یا علیه یک سیستم ایدئولوژیکی که در بطن آن ساخته شده است...سینما رسانه‌ای است که کاملا با حواس و احساسات درونی تماشاگر ارتباط داشته وبدون تردید حاوی یک محتوای سیاسی آگاهانه و یا غیر آگاهانه، پنهان ویا آشکار است.(ص ۱)

گفته شد که هنر در هر حال سیاسی است و این مسئله کلی در مورد سینما هنر هفتم نیز صادق است. اما اگر این موضع‌گیری کلی را تعدیل کرده به تعاریف رایج از سینمای سیاسی تن دهیم می‌توان از دو مولفه اجتماعی و سیاسی برای بررسی سینمای مشخصا سیاسی استفاده نمود.

سینمای سیاسی:

تعریف سینمای سیاسی چیست که وجه اجتماعی هم در آن مستتر است؟ سینمای سیاسی سینمایی است که در روایت به چار چوب اجتماعی یک جامعه کل توجه دارد و حتی اگر موضوعات خرد ومتوسطی را دستمایه قرار میدهد، تحلیل‌های ارایه شده در آن قابل تعمیم به جامعه کل می‌باشند. در سینمای سیاسی به طور کلی اشاراتی در قالب تصویر یا کلام به نظام اجتماعی وجود دارد ویا مسائلی که طرح می‌شوند مسائلی هستند که در نظام اجتماعی معاصرشان به عنوان ابعاد مختلف جهت‌گیری سیاسی خواص مطرح هستند. سینمای سیاسی نخستین عرصه‌ای بود که سینماگران پس از پیروزی انقلاب اسلامی به آن وارد شدند...سینمای سیاسی اولین گام سینمای پس از انقلاب بود که اساسا به جهت بنیان اعتباری خویش، یعنی انقلاب، موضوعات نشات گرفته از آن را دستمایه خود قرار داد (مستغاثی، ۱۳۸۰:۴۹)

در این زمینه حمید رضا صدر نویسنده کتاب تاریخ سیاسی سینمای ایران (۱۳۸۱)در مورد اواخر دهه پنجاه یعنی سال‌های اول انقلاب و اوایل دهه شصت میگوید: «جریان فزاینده سیاست همه چیز را با خود می‌برد و هر نکته کوچکی سیاسی می‌شد. با آغاز جنگ کسی نماند که از سیاست حرف نزند .از سال ۱۳۶۴ که به صورت مستمر به نوشتن در مورد سینمای ایران پرداختم... سینمای ایران هرگز از سیاست جدا نشد» (ص.۱۴) وی همچنین تاکید می‌کند که «توفیق بین المللی سینمای ایران از نیمه دهه شصت عملا سینما را نماینده مردم ایران کرد، نه فقط نماینده سیاسی و اجتماعی بلکه نماینده عاطفه و احساس و تلقی شان از روزگار» (ص.۱۵) و سپس نتیجه می‌گیرد که در بررسی تاریخ سینمای سیاسی ایران «سیاست را فقط اداره امور مملکت، مراقبت امور داخلی و خارجی کشور، اصلاح یا عدم اصلاح امور خلق یا عقوبت و مجازات ندانسته‌ام .سیاست یعنی زندگی روزمره، سیاست یعنی هر فیلم ایرانی» (همان). این نگرش با نگرش اتخاذ شده در مقاله حاضر در باب سیاسی بودن آگاهانه و یا نا خودآگاه سینمای ایران همخوانی دارد.

اما هدف سینمای سیاسی چیست ؟اگر هدف سیاست را تعیین راهکارهایی برای رسیدن به اهداف کلان اجتماعی با استفاده از نهادهای سیاسی معین چون مجلس و کابینه بدانیم،هدف سینمای سیاسی نیز بیان حقایق و ارایه راه‌کار برای رسیدن به اهداف کلان اجتماعی است اما نه با استفاده از نهادهای سیاسی معین، بلکه با استفاده از یک نهاد اجتماعی و یک رسانه یعنی سینما.

به گفته مستغاثی (۱۳۸۰) سینمای اجتماعی در ایران بسیار سریع‌تر از سایر ژانرهای سینمایی و همگام با سینمای سیاسی و سینمای جنگ پا به عرصه سینمای پس از انقلاب گذاشت. «شاید دلیل این جلوداری وجه اجتماعی انقلاب اسلامی بود که به هر حال بعد مهمی از هر انقلاب سیاسی را در بر می‌گیرد و اساسا از شعارهای اصلی انقلاب اسلامی، شعارهای اجتماعی راجع به بهبود وضعیت محرومان و مستضعفان و تغییر اوضاع رژیم گذشته بود » (ص.۸۲) به عبارت دیگر وجه اجتماعی در سینمای پس از انقلاب در حقیقت روی دیگر سکه وجه سیاسی آن بوده است و از این نظر و با توجه به اهداف یک چنین ژانری می‌توان سینمای

سیاسی و اجتماعی را یکی دانست. به طوری که در اولی سیاست آشکارا و در دومی سیاست به صورت پنهان و غیر مستقیم حاضر است.

منظور از مشارکت سیاسی غیر مستقیم در مورد سینما و سینماگران فعالیتی است که نتایج و آثار آن در تحلیل نهایی منجر به افزایش و توسعه مشارکت سیاسی‌شهروندان خواهد شد و بر مبنای آگاهی‌های سیاسی اجتماعی درباره جامعه معاصر صورت می‌پذیرد.

زنان سینماگر ایران:

زنان سینماگر ایران اگر چه به تعداد انگشتان دست و نسبت به تعداد مردان کارگردان کم شمار هستند، اما نسبت به سال‌های قبل از انقلاب حضور فعال‌تر و چشم‌گیرتری دارند و ثانیاً علی‌رغم تعداد کم، دارای آثار برجسته و مطرح در سینمای ایران هستند. در میان این سینماگران زن که شامل خانم‌ها تهمینه میلانی، پوران درخشنده، فریال بهزاد، رخشان بنی اعتماد، فرشته حکمت، سمیرامخملباف، مرضیه برومند و زهرا مهستی می‌شود، دو تن یعنی فرشته میلانی و رخشان بنی اعتماد جایگاه تثبیت شده‌تری را در سینمای سیاسی اجتماعی ایران به دست آورده‌اند. آثار این دو هنرمند به طور کلی در دو دوره متفاوت اجتماعی سیاسی قبل و بعد از دوم خرداد ۷۶ قابل بررسی هستند که در دوره اول وجه اجتماعی و در دوره دوم وجه سیاسی آثار این دو سینماگر زن نام آور ایرانی درخشش بیشتری دارد.

اگر نمایندگان مجلس در حیات کلی سیاسی جامعه قدرت تصمیم‌گیری و تصمیم سازی را به نمایش می‌گذارند و اگر مشاوران و معاونان رییس جمهور و وزرا نقش سیاسی خود را در این جهت ایفا می‌کنند، کارگردانان سینما که خود مؤلف آثارشان نیز هستند در جهت معرفی وضعیت موجود جامعه و بیان مسایل، مشکلات و تنگناها زمینه لازم برای شناخت بهتر و در نتیجه حرکت جامعه به سمت وضعیت مطلوب را فراهم می‌آورند. بنابراین به طور غیر مستقیم نقش سیاسی مهمی را ایفا می‌نمایند.

این نقش غیرمستقیم سیاسی کارگردانان مؤلف در سینما به طور کلی است و با تأکید مقاله حاضر بر کارگردانان زن سینما، می‌توان گفت که ایشان نیز همین نقش را ایفا می‌کنند و علاوه بر

آن به علت جنسیتشان آگاهانه و یا ناخودآگاه تأکید خاص بر مسایل مبتلا به زنان در جامعه معاصر دارند که از این نظر ویژگی متفاوتی را نیز احراز می‌کنند.

در باره نقش غیرمستقیم سیاسی زنان کارگردان در قسمت‌های بعدی توضیح داده خواهد شد. اما نقش مستقیمی که صرف حضور ایشان در مجامع بین المللی در تصحیح تصور اشتباه دیگران و حتی ایرانیان مقیم خارج از وضعیت سیاسی اجتماعی زنان در ایران دارد نیز به خودی خود قابل توجه است. میلانی در پاسخ به سؤالی در این مورد می‌گوید: [حضور ما در خارج] در شناساندن سینمای ایران به خارجیان که خیلی [تأثیر دارد] اما مسأله اصلی ایرانیانی هستند که به مدت طولانی دور از کشور زندگی می‌کنند و درباره ایران و آدم‌های آن دچار توهم شده‌اند. نمایش فیلم‌های ایرانی برای آنها بسیار جالب و هیجان‌انگیز است. چند عامل سبب می‌شود آنها جذب فیلم‌ها بشوند. یکی تفکر اشتباه آنها در مورد وضع جامعه کنونی ماست. آنها فکر می‌کنند این جا آن قدر شرایط وحشتناک و دچار اختناق شده که همه چیز درسینمای ما از موضوع گرفته تا تکنیک، مسخره و سطح پایین است. به خصوص که بخش عمده‌ای از فیلم‌های قبل از انقلاب ایران همین خصوصیات را داشت » (مزرعه، ۱۴۳).

همین‌طور در مورد سفر به آلمان و تأثیر فرهنگی آن می‌گوید: «این خانم (آلمانی) از دیدن فیلم‌ها و تسلط ما در بحث‌ها و حتی شکل و شمایل مرتبمان حیرت زده شده بودند. این بهت و تعجب از کوتاهی خودشان هم هست چون کافی است یک سفر کوتاه بیایند و ببینند که این خبرها هم نیست... که در ایران زن‌ها قادر به فیلم ساختن نیستند یا این که از نظر دانش و حضور اجتماعی در سطح قابل قبولی نیستند و یا اینکه شرایط فیلم سازی در ایران بسیار سهل و آسان است. او معتقد بود که اگر در کشور ما سانسور و نظارت مستقیم هست، در آلمان دایم باید به این سؤال‌ها جواب بدهی که فیلمت در رقابت با سینمای هالیوود چه صحنه‌هایی دارد که بتواند آن نوع سینما را شکست بدهد. یعنی این که به هر حال چیزهایی را به فیلمساز تحمیل می‌کنند و فکرش را می‌گیرند، منتها به شکل غیرمستقیم (همان:۲۲۲).

درباره نتایج سفر به آمریکا نیز می‌گوید: «فکر می‌کنم افرادی که این سفر را تدارک دیده بودند کاملاً به اهدافشان رسیدند. در مجموع سفر مثبتی بود از نظر معرفی سینمای ایران و

زنانی که در آن فعالیت می‌کنند. معتقدم این سفر شگفتی بسیاری به خصوص در میان آمریکایی‌ها برانگیخت و بر کلیشه‌های از پیش‌ساخته شان در مورد زنانی که در ایران زندگی می‌کنند خط بطلان کشید.» (همان: ۴۵۶).

دیدگاه مستتر در مقاله حاضر دیدگاهی بر مبنای جامعه شناسی هنر و به خصوص سینما است. براساس این دیدگاه شرایط سیاسی اجتماعی معاصر هنر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و تأثیر خود را مستقیم یا غیر مستقیم در آثار هنری، و در بحث ما، آثار سینمایی خواهد گذاشت. به همین دلیل پیش از توضیح نقش زنان کارگردان در توسعه مشارکت سیاسی اشاره به شرایط جامعه در دوره مورد بررسی لازم است.

شرایط سیاسی اجتماعی قبل و بعد از دوم خرداد ۷۶:

تحولات سینمای ایران پس از وقوع انقلاب اسلامی تاکنون تابعی از تحولات در فضای سیاسی اجتماعی جامعه بوده است، به طوری که می‌توان سیر موازی این دو دسته تحول را در کنار یکدیگر و در طول این دوره بیست و سه ساله دنبال نمود. سینمای سیاسی یابه عبارت بهتر انقلابی آغاز دهه شصت متأثر از وضعیت انقلابی جامعه و نمایش دهنده ظلم و ستم رژیم شاه از یک طرف و مبارزات مخالفان آن از طرف دیگر بود. «درسال‌های اولیه انقلاب با دو شخصیت نمونه‌ای شبه سیاسی رو به رو شدیم. اول فردی که ارتباط خود با حکومت گذشته را حفظ کرده بود و سرانجام سقوط می‌کرد، و دوم کسی که از روزمرگی رهایی می‌یافت و با اعتراض بلندی به قهرمان سیاسی بدل می‌شد... تصاویر مردانی که ازته دل با همه اجزای صورتشان فریاد می‌زدند، از سر در سینماها پاک نمی‌شد. قهرمان سیاسی روی پرده جان خود را در فیلم‌های بسیاری فدا می‌کرد و تماشاگر را به آرمان گرایی فرا می‌خواند.» (صدر، ۱۳۸۱، ۲۴۷).

با وقوع جنگ تحمیلی و ادامه آن تا سال‌های پایانی دهه شصت سینمای انقلابی جای خود را به سینمای خاصی با نام سینما جنگ یا دفاع مقدس داد. سینمای جنگ به یگانه ژانر واقعی سینمای ایران بدل شد اما در مجموع تمایلی به ورود در عرصه دشوار نمایش دشمن نشان

نداد. «مهمترین عملکرد سینمای سینمای جنگ در سال‌های اولیه نبرد، دعوت مردم به حضور در جبهه‌ها بود. در اکثر فیلم‌ها آدم‌های معمولی اسلحه به دست گرفتند و روانه صحنه های نبرد شدند» (همان: ۲۷۷). پس از جنگ نیز تا مدتی شاهد فیلم هایی بوده‌ایم که پیامدها و آثار جنگ را به نمایش می‌گذاشتند و از طرف دیگر با معطوف شدن توجه عمومی به داخل مرزها مسایل و مشکلات اقتصادی و خانوادگی را نیز طرح می‌نمودند.

تا این دوره پرداختن به نقش زنان تقریباً به فراموشی سپرده شده بود، به طوری که در فیلم‌های ایرانی سال‌های اولیه انقلاب نشانی از زن نماند تا اینکه در سال ۱۳۶۳ فیلم‌های **مادیان** توسط علی ژکان، و **باشوغریبه کوچک** توسط بهرام بیضایی با محوریت زن ساخته شدند. صدر در مورد مادیان می‌گوید: «فیلم توصیفی از خشم زن نسبت به شرایطش در زندگی و جامعه بود. خشم از مرد غایب، کودکان فراوان، فقر اقتصادی و سوء استفاده جنسی. مادیان در عصر حذف زن از سینمای ایران ساخته شد و بر پرده رفت. نادیده گرفتن اثر با مضمون نادیده گرفتن زن گره می‌خورد.» (همان: ۲۸۲). وی همچنین معتقد است که باشو غریبه کوچک یکی از سیاسی‌ترین فیلم‌های نیمه دهه شصت به حساب می‌آید.

در دوره سازندگی با کاسته شدن از حساسیت‌های زمان جنگ، طرح برخی مسایل چون مسایل خانوادگی با محوریت زنان آغاز شد و بالاخره با آغاز دوره ریاست جمهوری آقای خاتمی در خرداد ۷۶ و نقش فزاینده زنان و جوانان در این دوره، آثار سینمایی مشحون از موضوعاتی شد که مسایل مختلف هویتی و خودشناسی زنان و جوانان را مورد بررسی و تجزیه و تحلیل موشکافانه قرار می‌دادند. درکنار این موضوعات به دلیل باز شدن نسبی فضای سیاسی کشور در این دوره با فیلم سینمایی مواجه می‌شویم که به صورت واضح‌تری بعد سیاسی دارند و به موضوعات سیاسی روز می‌پردازند.

اگر چه همان طورکه توضیح داده شد سینماگران همواره دل‌مشغولی‌های سیاسی داشته‌اند، اما نقش خود را به صورت غیر مستقیم و از طریق هنر ایفا می‌نمودند، ولی از آغاز این دوره بسیاری از سینماگران آشکارا وارد فعالیت‌های سیاسی شدند به طوری که «با آغاز فعالیت‌های انتخاباتی هفتمین دوره ریاست جمهوری بخش عمده‌ای از اهالی سینما، حمایت خویش را از

نامزدی سید محمد خاتمی اعلام کردند. این نخستین باری بود که سینماگران ایرانی فارغ از خط مشی دولت عملاً درگیر انتخابات سیاسی می‌شدند.» همچنین به گفته صدر «وقتی سیف الله داد و بهروز افخمی برای سید محمد خاتمی، رسول صدر عاملی برای سید رضا زواره‌ای و بهزاد بهزادپور برای علی اکبر ناطق نوری، نامزدهای انتخابات ریاست جمهوری فیلم تبلیغاتی ساختند، سینماگران ایران عملاً در بطن رخدادهای سیاسی قرار گرفتند. با انتخاب سید محمد خاتمی در رأی‌گیری دوم خرداد ۱۳۷۶... برگزاری جشن توسط حدود هفتاد بازیگر سینمای ایران در برابر سینماهای تهران در سیزده خرداد بیش از همه مفهوم سیاسی داشت.» (ص ۳۱۴).

شرایط سیاسی اجتماعی ایران در دوره بیست و سه ساله انقلاب به دوره‌های کوچک‌تری تقسیم می‌شود که در بالا بدان اشاره شد و در جای دیگری توضیح داده شده است (راودراد، ۱۳۷۹). اما نقطه عطف مهمی که می‌توان به تناسب شرایط امروز جامعه آن را ملاک تقسیم دوره کلی به دو دوره مشخص قرارداد همان دوم خرداد ۷۶ است که در ادبیات سیاسی پس از آن نویسندگان همواره در نوشته‌های خود بدان اشاره کرده و می‌کنند. وجه تمایز این دوره از نظر وضعیت سینمای سیاسی و نقش زنان کارگردان در این رابطه را می‌توان بدین ترتیب شرح داد که اولاً تا قبل از دوم خرداد ۷۶ به علت قوانین ممیزی سخت‌گیرانه‌ای که وجود داشت برخی از مسایل خاص، نه به دلیل بعد سیاسی بلکه به دلیل مغایرت با اخلاق اسلامی، امکان ظاهر شدن بر پرده سینما را نمی‌یافتند. این وضعیت پس از دوم خرداد به دلیل سیاست فرهنگی انعطاف پذیرتری که در پیش گرفته شد تا حدود زیادی تغییر کرد و موضوعات فراموش شده‌ای چون عشق و شوریدگی‌های جوانی تا آن حد که قوانین جدید اجازه می‌داد راه خود را بر پرده سینماها باز کردند.

این در حالی بود که «آمار و ارقام از سال‌های میانی دهه شصت حاکی از روند فزاینده جمعیت ایران بود و زمزمه انفجار جمعیت در دهه بعد به گوش می‌رسید... در جریان انتخابات ریاست جمهوری ۱۳۷۶ بود که توجه همه به خیل جوانان و نوجوانان جلب شد... ۵۴ درصد جمعیت ایران زیر هجده سال و ۶۵ درصد زیر بیست و پنج سال بودند... شاخص‌ها نشان می‌داد نسل جوان دهه هفتاد در مقایسه با همتایان پیشین باسوادتر است، و به مدد حضور

گسترده‌تر رادیو، تلویزیون، ماهواره و کامپیوتر روزآمدتر هم به شمار می‌روند» (صدر: ۳۲۵).

نمود این وضعیت خاص در سینما به تصویر کشیده شدن گوشه هایی از علایق پنهان، کشش‌های طبیعی و دل‌مشغولی‌های ناگفته جوانان در سینما بود. در این زمینه می‌توان گفت توفیق غیرمنتظره سمیرا مخملباف با سیب (۱۳۷۷) در شرایطی که هنوز هجده سال هم نداشت، نمایانگر ظهور همه جانبه نسل جوان در آغاز این دوره بود. او که با سیب راهی جشنواره‌های خارجی شد حضورانکارناپذیر جوانان ایرانی را در جامعه دگرگون شده ایران به نمایش گذاشت.

ثانیاً بسیاری از موضوعات خاص سیاسی که حساسیت برانگیز بودند و تا قبل از دوم خرداد ۷۶ به صورتی بسیار پوشیده و با انواع ترفندهای هنری برای فرار از قید سانسور در فیلم‌ها مطرح می‌شدند، پس از این تاریخ امکان نمایش صریح‌تر و واقع گرایانه‌تری یافتند. بنابراین عملاً در دوره پس از دوم خرداد وجه آشکار سیاسی فیلم‌ها تقویت گردید. از ترکیب این دو دسته موضوعات یعنی عشق و سیاست موضوعاتی پدید آمد که در آنها علاوه بر پررنگ شدن نقش زنان و جوانان، این نقش‌ها با کارکردهای سیاسی عجین شدند و این پیوند برای مدتی طولانی موجب حرکت فزاینده سیل مخاطب به طرف سینماها شد.

نیمه پنهان اثر تهمینه میلانی، که در سال ۱۳۷۹ اکران شد اوج ترکیب این ویژگی‌ها با هم بود. میلانی روزگار گروهی از جوانان فراموش شده عصر انقلاب فرهنگی سال ۱۳۵۸ را که به تعطیلی دانشگاه‌ها انجامید تصویر کرد. شخصیت دختر جوان - سرگردان بین چه گوارا و گری کوپر، دختری که به عشق نزدیک می‌شد اما آن را از دست می‌داد، با سیاست آلوده می‌شد ولی آن را نمی‌فهمید. فیلمی که نمایش عمومی آن در زمستان سال ۱۳۸۰ باعث شد دادگاه انقلاب تهمینه میلانی را برای چندروز بازداشت کند(همان). در این دوره کافی بود فیلمی یکی از این دو مولفه یا ترکیب آنها را در خود داشته باشد تا با استقبال مخاطب مواجه گردد.

اما پس از فرو نشستن عطش مخاطب برای دیدن صحنه‌هایی که تا مدت‌ها و سال‌ها اجازه دیدن آنها را نداشت، کم‌کم فیلم‌های فرهنگی از فیلم‌های تجاری در نزد مخاطبان متمایز شده و برخی از فیلم‌های تجاری که با نگاهی سطحی و ساده انگارانه به مسایل نگاه می‌کردند با

شکست درگیشه مواجه شدند و در عوض فیلم هایی که مسایل را به صورتی عمیق و با دیدی تحلیلی طرح می‌کردند همچنان مخاطب را به سوی سینماها جلب نمودند.

ثالثاً در این دوره آخر، رویکرد جدیدی در مسایل سیاسی با عنوان اصلاح‌طلبی به صورت رویکرد و گفتمان غالب سیاسی شکل گرفت که زاویه دید و اصول خاص خود را داشت. مباحثی چون توسعه سیاسی، دموکراسی، جامعه مدنی، توجه به جوانان، حقوق زنان و برابری بین زن و مرد، اگر چه در گذشته نیز کم و بیش مطرح بودند، اما در این دوره پررنگ‌تر شده و ویژگی‌های تفکر سیاسی جدید را تشکیل دادند. همین ویژگی هاست که در سینمای سیاسی این دوره به خوبی قابل ردیابی است و اگر چه در نگاه اول به نظر مسئله اجتماعی می‌آید و نه سیاسی، ولی با توجه به جایگاه آنها در رویکرد سیاسی جدید اصلاح‌طلبی می‌توان بعد سیاسی پنهان آنها را نیز آشکار نمود.

به عنوان مثال پرداختن به موضوع زن و نقش وی در جامعه و مسایل و مشکلاتی که در پیش رو دارد به عنوان یکی از جنبه‌های تفکر و رویکرد جدید اصلاح‌طلبی تلقی شد. به طوری که یکی ازنویسندگان سینمایی در این مورد می‌گوید: «این واقعیتی است که سینمای امروز ایران، سینمایی زن محور است، هر چند صراحت و اغراق نهفته در این جمله امکان خرده‌گیری را مهیا می‌کند. اگر چه دردهه شصت و در فضای آرمان‌گرایانه و اصطلاحاً پاستوریزه حاکم بر سینمای ایران، کودکان، سلاطین بلاشرط سینمای ما بودند، امروز، این زنان هستند که در دوران اصلاحات، در دوران جنبش‌های مدنی و تحولات پُرتلاطم سیاسی - اجتماعی، پرچم سینما را در دست دارند. به شکل حیرت انگیزی همه علاقه‌مند به داستان زنان شده‌اند.

... در واقع به نظر می‌رسد مسئله زنان در جامعه نوین ایران و درکشاکش مسایل سیاسی، گویا به سنگ محکی حقیقی برای جنبش اصلاحات بدل شده است. جنبش حقوقی زنان که در وجوه و سطوح مختلف در جامعه ... پا گرفته است، عصاره تمام حرکت‌های اصلاحی جامعه را در خود نهفته دارد و بسیار بیش از جدال جناح‌های سیاسی کشور، بیانگر جهت‌گیری جنبش اصلاحات است...طبیعی است که سینما نیز از این فعل و انفعالات بی نصیب نیست.» (خوش‌خو، ۷:۱۳۷۹).

فیلم‌های ساخته شده توسط کارگردانان زن و به خصوص تهمینه میلانی و رخشان بنی اعتماد که در این دو دوره متفاوت ساخته شده‌اند نشان دهنده این دو جهت‌گیری متمایز است. اگر چه هردو کارگردان با هدف قرار دادن مسایل و معضلات اجتماعی سعی در آگاه نمودن مخاطب و ترغیب وی به تغییر وضعیت نامطلوب موجود داشته‌اند، که خود هدفی سیاسی است، اما سینمای این دو کارگردان در دوره اول بیشتر اجتماعی و در دوره دوم بیشتر سیاسی است. به طوری که آخرین فیلم هریک از دو کارگردان مورد بررسی در این مقاله کاملاً و آشکارا در ژانر سیاسی قرار می‌گیرند. تهمینه میلانی به خاطر فیلم **نیمه پنهان** تحت تعقیب قرار گرفت و رخشان بنی‌اعتماد پس از پانزده سال از نوشتن فیلم‌نامه فرصت پیدا کرد نظرات سیاسی خود را با تحلیل جامعه معاصر در فیلم **زیر پوست شهر** به نمایش بگذارد.

در قسمت بعد با مراجعه به آثار این دو کارگردان در دو دوره از حیات سینمای سیاسی ایران و با اشاره به اظهاراتشان چگونگی تأثیرگذاری ایشان را در افزایش آگاهی‌های اجتماعی سیاسی جامعه که خود نشانی از مشارکت سیاسی غیرمستقیم آنان در حیات اجتماعی است شرح می‌دهیم.

تهمینه میلانی و آثار قبل از خرداد ۷۶:

تهمینه میلانی متولد ۱۳۳۹ در تبریز و فارغ التحصیل رشته معماری از دانشگاه علم و صنعت در سال ۱۳۶۵ است. وی کار خود را به عنوان منشی صحنه فیلم **خط قرمز** مسعود کیمیایی (۱۳۶۱) و سپس **پیک جنگل** حسن هدایت (۱۳۶۱) آغاز کرد و با کارگردانی **بچه‌های طلاق** (۱۳۶۸) ادامه داد.

موضوع اصلی فیلم بچه‌های طلاق مسئله طلاق و صدمات روحی ناشی از آن بر فرزندان است. در این فیلم «فرشته که دانشجوی رشته سینماست اوقات خود را با تدریس خصوصی در منازل سپری می‌کند. زندگی آشفته خانوادگی یکی از شاگردانش به نام عاطفه، فرشته را درگیر ماجراهای خصوصی اهل خانه می‌کند.» (مرادی کوچی، ۱۳۸۰).

دومین فیلم میلانی با نام **افسانه آه** (۱۳۶۹) درباره زن نویسنده‌ای است که در کار نوشتن

ناموفق است و به همین دلیل در وضعیت روحی نامساعدی قرار دارد. «او که تصمیم دارد خود را از وضعی که گرفتار آن است نجات بدهد آهی از ته دل برمی کشد. آه در هیئت شخصیتی افسانه‌ای و مهربان بر او ظاهر می‌شود... شخصیت افسانه‌ای برای آن که نشان بدهد مریم مشکلات خود را بزرگ می‌کند، و مشکلات دیگران را نمی‌بیند او را به ترتیب در هیئت چهار زن دیگر، که به رغم او در زندگی روی سعادت دیده‌اند، تکثیر می‌کند. برخوردها و روابط هریک از آن‌ها گویای آن است که با مشکلات خاص خود که به هیچ وجه از مشکلات او کمتر نیستند، دست به گریبان‌اند» (همان).

دیگه چه خبر (۱۳۷۰) سومین فیلم میلانی است که در آن فرشته، دانشجوی باهوش رشته ادبیات، رفتار و شوخی‌های او محور فیلم قرار دارد. میلانی در مورد این فیلم طنز که پرفروش‌ترین فیلم سال ۷۱ شد می‌گوید: «در این فیلم، مجموعه‌ای از روابط سنتی جامعه به نقد کشیده می‌شد و پیام اینه که این روابط پوسیده و کهنه را باید جارو کرد و دور ریخت» (مزرعه ۱۷۷) وی در مورد این سؤال که آیا سیاست حاکم بر جامعه نسبت به این فیلم واکنش خاصی داشته یا خیر می‌گوید: «به نظر من تا وقتی که ذهنیت جامعه آماده نباشه، هیچ پدیده یا حرف تازه‌ای پذیرفته نمی‌شه»، و توضیح می‌دهد که او با شناخت از وضعیت و شرایط ذهنی جامعه فیلم هایش را طوری می‌سازد که بتواند با مخاطب ارتباط برقرار نماید: «من با این شناخت فیلم می‌سازم. و خب، با این حال، یک عده‌ای برخوردهای خیلی تندی با من و فیلمم کردند، که طبیعی هم بود چون شما به هر حال دارید سنت‌ها و ذهنیت عقب مانده همین طیف را می‌برید زیر سؤال » (همان).

در مورد سیر فیلم‌نامه نویسی خود از بچه‌های طلاق (اولین فیلم) افسانه آه و دیگه چه خبر می‌گوید: «فرشته در **بچه‌های طلاق** در واقع اتو شده فرشته **دیگه چه خبر** است. به من اجازه ندادند ظرافت‌های روحی او را به تصویر بکشم. بعد از دو فیلم بچه‌های طلاق و افسانه آه این امکان وجود داشت که مقداری خودم باشم یعنی آن خود سانسوری را کاهش بدهم. در فیلم دیگه چه خبر تا حدودی دستم باز بود. مجبور نبودم فیلم‌نامه را چندبار بازنویسی کنم به من اعتماد کرده بودند. فهمیده بودند که من آدم مخربی نیستم و نمی‌خواهم چیزی را از بین ببرم،

بلکه می‌خواهم چیزی را ارتقاء بدهم. به طور نسبی به من اجازه داده شد که حرفم را بزنم، امیدوارم این اعتماد کامل بشود تا بتوانم تمام حرف هایم را مطرح کنم. هدف من بالا بردن سطح فرهنگ جامعه است» (مزرعه، ۱۸۴).

همچنین در فیلم **کاکادو** (۱۳۷۳) میلانی به موضوع محیط زیست پرداخته و «کماکان نسبت به روابط میان افراد انسانی و ارتقای کیفیت روابط آنها واکنش نشان داده است» (مرادی کوچی:۱۰۹) در این فیلم «یک موجود فضایی که در سیاره کاکادو زندگی می‌کند، به جرم رعایت نکردن مقررات محیط زیست و آلوده کردن سیاره خود، برای مدتی به کره زمین تبعید می‌شود، تا از نزدیک شاهد پیامدهای کار خود باشد» (مزرعه:۲۰۷) میلانی برای گرفتن مجوز این فیلم چهار سال انتظار می‌کشد.

این‌ها نشان می‌دهد که میلانی به عنوان یک کارگردان زن در سینمای سیاسی ایران جایگاه ویژه‌ای دارد. فیلم‌های وی اهداف آگاهانه سیاسی را دنبال می‌کنند اگر چه به علت شرایط خاص وی ناچار است این اهداف را در پوششی از اهداف اجتماعی طرح نماید. وی در پاسخ به این سؤال که آیا علایق سیاسی داشته است و اینکه چرا در فیلم‌هایش از سیاست خبری نیست می‌گوید: «چون انقلاب ما یک انقلاب دینی - اجتماعی بود زمینه برای بیان و طرح مسایل اجتماعی فراهم‌تر است تا سیاست، ببینید چند تا روحانی به خاطر عقایدشان در زندان هستند، چطور ممکن است من که یک آدم کوچولوی مستقل بدون حامی هستم بتوانم صریح صحبت کنم، پس در مورد مسایل اجتماعی حرف می‌زنیم وقتی که به یک موقعیت انسانی اعتراض می‌کنم دارم یک کار سیاسی - اجتماعی می‌کنم، این نوعی از سیاست امروز است» (مزرعه:۴۷۴).

میلانی شرایط متفاوت سیاسی‌قبل و بعد از دوم خرداد را به خوبی درک می‌کندو خود بر تأثیر مستقیم این شرایط بر نحوه ادامه کار فیلم‌سازی داشت اذعان دارد. وی در مورد تفاوت مسئولان سینمایی کشور بعد از دوم خرداد (مهاجرانی و داد) با مسئولان قبلی (میر سلیم، ضرغامی و خاکباز) می‌گوید: «مسئولان قبلی وابسته به جناح خاص بودند... آنها فیلم‌های دیگه چه خبر و کاکادو مرا توقیف کردند و همان‌طور که گفتم فیلم‌نامه دو زن هفت سال در سانسور

آنها بود... ولی مسئولان کنونی برخوردشان با فیلم دو زن خیلی خوب بود و از آن حمایت کردند و به آن درجه الف را دادند » (همان: ۴۱۴). همین طور در مورد موضوعات تازه در دوره جدید می‌گوید: «اوضاع کمی بهتر شده است، حالا ما می‌توانیم فیلم عاشقانه بسازیم، ولی قبلاً اصلاً اجازه این کار را نمی‌دادند... در حال حاضر ارشاد به شما چیزی را توصیه یا پیشنهاد نمی‌کند و می‌گوید هر فیلم‌نامه‌ای راکه می‌خواهی بساز، ولی مسئولیتش با خودت است، آنها پس از آماده شدن، آن را تماشا می‌کنند و اگر خلاف قوانین باشد اجازه نمایش به آن نمی‌دهند» (همان: ۴۱۵).

همان طور که گفته شد فیلم‌های یاد شده در شرایط خاص ساخته شده‌اند وبه تناسب همان شرایط هم وجه سیاسی آنها از وجه اجتماعی شان کم‌رنگ‌تر است. اما در دو فیلم بعدی میلانی که بعد از خرداد ۷۶ ساخته شده‌اند و به خصوص در فیلم نیمه پنهان تحلیل‌های سیاسی خاص فیلم‌ساز کاملاً آشکار است. تحلیل‌هایی که می‌تواند در جهت افزایش آگاهی‌های سیاسی، جامعه‌پذیری سیاسی و در نهایت مشارکت سیاسی سالم در جامعه عمل نماید.

دو زن و نیمه پنهان آثار پس از خرداد ۷۶:

با مرور برخی گفت‌وگوهای میلانی می‌توان گفت سیاسی بودن سینمای وی جنبه آگاهانه دارد و او تحت تأثیر شرایط سیاسی اجتماعی متفاوت و به خصوص دو دوره مهمی که ذکر شد به شیوه‌های متفاوتی به بیان نظریات خود در این زمینه پرداخته است. به طوری که فیلم دو زن که نسبت به آثار قبلی وی از بیان صریح‌تر و قالب موضوعی نوتری برخوردار بود، به مدت هفت سال به صورت فیلم‌نامه باقی ماند تا در مقطع پس از خرداد ۷۶ اجازه ساخت و نمایش بگیرد. در عوض در این دوره هفت ساله میلانی دست به ساخت فیلم دیگری با مضمون کاملاً اجتماعی و محیط زیستی زدکه اشاره‌های سیاسی آن بسیار پوشیده و در پرده بود. به این معنی که از یک طرف فیلم‌ساز به ناچار نحوه بیان خود را با توجه به دو نوع از شرایط سیاسی اجتماعی حاکم تغییر داده و از طرف دیگر تغییر در شرایط باعث شده است که وی بتواند با شیوه بیانی دلخواهش فیلم بسازد و آن را به نمایش عمومی بگذارد.

میلانی خود در این باره می‌گوید: «سال‌های بعد برای سینما [از سال ۷۱]، سال‌های خوبی نبود. وزیر ارشاد و مدیران عوض شدند و من هر فیلم‌نامه‌ای به وزارت ارشاد دادم، رد شد، از جمله فیلم‌نامه دو زن که سال ۷۱ نوشته بودم. بنابراین بعد از چند سال رکود، کاکادو را نوشتم که یک فیلم مترقی برای بچه‌ها بود، درباره محیط زیست... سه‌سال با نوشتن فیلم نامه برای دیگران و یک سریال علمی - تخیلی برای سیما فیلم گذراندم، چون مدیر کل ارشاد به هیچ وجه اجازه ساخت فیلم به من نمی‌دادند. با تحولات دوم خرداد سال ۱۳۷۶ و آمدن آقای خاتمی به عنوان رییس جمهور و تغییر مدیران و سیاست‌های ارشاد در سال هفتاد وهفت موفق شدم، فیلم‌نامه دو زن را جلوی دوربین ببرم» (مزرعه :۳۹).

شخصیت‌های فیلم دو دختر دانشجو هستند که، یکی دارای هوش بالا ولی دارای امکانات مادی کمتر و دیگری دارای هوش متوسط با وضع مالی بهتر است. در یک پروسه ده ساله، جایگاه اجتماعی این دو با هم عوض می‌شود. دختری که دارای امکانات بهتر و بیشتر است رشد کرده و شکوفا می‌شود و آن دیگری سرکوب می‌شود و هوش و توانایی اش تحلیل می‌رود. میلانی در این مورد توضیح می‌دهد که: «موضوع، به هر حال باز هم به نوعی نقد اجتماعیه، به بهانه دو شخصیت، که شروع مساوی دارند اما به دلیل تبعیض و اجحاف، متأسفانه به پایانی نابرابر می‌رسند»(مزرعه: ۱۸۰).

میلانی درگفت‌وگویی درباره فیلم دو زن در پاسخ به این سؤال که دلتان می‌خواهد چه کسی این فیلم را ببیند می‌گوید: «دلم می‌خواهد رییس مجلس فیلمم را ببینند. دوست دارم قانونگذارها ببینند» (همان: ۴۴۶). این گفته نشان دهنده آگاهانه بودن هدف سیاسی نزد کارگردانی است که ظاهراً روی مسایل اجتماعی انگشت گذاشته است. همچنین می‌گوید «دراین فیلم سعی کردیم آینه‌ای مقابل جامعه بگذاریم تا خودش این الگوها را نقد کند و تأثیر منفی آن را ببیند» (ص ۴۶۵).

نیمه پنهان آخرین فیلم میلانی داستانی است از عشق و سیاست. همسر یک بازرس که از طرف دفتر رییس جمهوری مأمور بازرسی پرونده یک زن سیاسی زندانی محکوم به مرگ شده است سعی دارد با نوشتن خاطرات شخصی خودش در رابطه با سال‌های اول انقلاب که در

دانشگاه با گروه‌های کمونیستی همکاری می‌کرده است به شوهر خویش که از گذشته وی بی خبر است بفهماند که گذشته سیاسی افراد نباید بدون در نظر گرفتن شرایط بحرانی آن زمان مورد سرزنش قرار بگیرد. وی این کار را باقراردادن دفترچه خاطراتش در چمدان همسرش انجام می‌دهد دفترچه‌ای که در هتل گشوده می‌شود و از عشق نافرجام و فعالیت‌های سیاسی گذشته زن پرده بر می‌دارد.

این فیلم با محتویات بحث انگیزش کارگردانش را در معرض بازداشت و محاکمه قرار می‌دهد. اما به هر حال در سینماها اکران می‌شود و هزاران تماشاگر به دیدن آن می‌روند. تهمینه میلانی در گفت‌وگویی هدف خود را از ساختن فیلم هایی درباره سال‌های اول انقلاب و به خصوص دوره انقلاب فرهنگی که با تعطیلی دانشگاه‌ها همراه بود بیان کرده است: «تعطیلی دانشگاه‌ها بدترین اتفاقی است که در زندگی من افتاده. سه سال و نیم از زندگی ما گم شد و هیچ‌کس راجع بهش حرف نمی‌زند. من تازه به اندازه یک مولکول درباره‌اش حرف زده‌ام. ما دچار سوء تفاهم ارتباطی هستیم. من هنوز نسبت به بعضی از بچه‌های دانشگاهمان که الان فارغ التحصیل شده‌اند و ایدئولوژی متفاوتی داشته‌اند گارد دارم. آنها هم نسبت به من گارد دارند می‌دانید چرا؟ چون هیچوقت ننشسته‌ایم راجع به این سوء تفاهم‌ها با هم بحث کنیم. ما همه همین جور ساکت دهانمان را بسته‌ایم و داریم با کینه به هم نگاه می‌کنیم... نمی‌شود فراموش کرد. باید این گفته شود. باید برایش گریه کنیم، سینه بزنیم، عقده هایمان را خالی کنیم تا بتوانیم همدیگر را ببخشیم و بتوانیم با هم در این کشور زندگی کنیم» (مزرعه: ۴۳۴).

بنابراین هدف ایجاد فضایی است که در آن اعضای جامعه نزدیکی بیشتری با هم احساس کنند وبا احساس همدلی به صورت یک‌پارچه در جهت رشد و توسعه گام بردارند. به عبارت دیگر فیلم‌ساز می‌تواند باکمک به جامعه پذیری سیاسی افراد زمینه مشارکت سیاسی ایشان را در حیات اجتماعی فراهم آورد. نظر میلانی درباره سینما مؤید این دیدگاه وی است. او می‌گوید: «سینما وسیله است نه هدف. وسیله‌ای از هنر که به کمک آن می‌توان به بسیاری از هدف‌های فرهنگی نزدیک شد... به نظر من سینمای ایده آل سینمایی است که تفکر را تبلیغ کند، سینمایی که مردم گرا بوده و بر اصل خرد و آگاهی پایه گذاری شده باشد، سینمایی بیدار

کننده» (همان: ۷۹).

همین طور درباره موضوع عشق در همین فیلم‌نامه که با سیاست عجین شده است در گفت‌وگویی که پیش از ساخته شدن فیلم داشته است می‌گوید: «فیلم نامه بعدی من راجع به عشق است و خیلی هم نگران هستم که آن را می‌توانم بسازم یا نه. داستان با نامه‌ای شروع می‌شود که یک زن در سن چهل سالگی به همسرش می‌نویسد و می‌گوید من آن کسی که تو فکر می‌کردی نیستم. و قصه خودش را از بیست سالگی اش تا آن روز می‌گوید و این می‌تواند به شدت برای جامعه تکان دهنده باشد، البته خیلی تلاش می‌کنم تا جمع و جورش کنم و صیقلش بدهم که قابل فیلم شدن باشد، ولی موضوع واقعاً مهم و درباره احساس و درون زن است. چیزی که در جامعه ما خیلی رواج دارد، مسئله درون گرا بودن زن‌هاست، زن‌ها هرگز خود را بروز نمی‌دهند و مردان خیال می‌کنند که زنان را می‌شناسند، زن‌ها یک زندگی درونی و فکری دارند و یک زندگی بیرونی و اجتماعی و این فاجعه و نشان دهنده یک فاجعه (جامعه) بیمار است. زن عاشق است، ولی چون می‌ترسد و نگران است که آبرویش بریزد و حرفش در دهان بیفتد، این عشق را بروز نمی‌دهد و در درون خودش نگه می‌دارد. بعد هم با مرد دیگری ازدواج می‌کند ولی به یاد آن عشق است، یعنی احساس و قلبش یک جا و چشمش جای دیگری است و این واقعاً دردناک است» (همان: ۴۱۷).

ملاحظه می‌شود که در یک قالب کلی در شرایط پس از دوم خرداد ۷۶ فیلم‌های این کارگردان در ژانر سیاسی قرار می‌گیرد. در این ژانر اگرچه مسایل سیاسی آشکاری طرح می‌گردد، ولی حتی مسایل اجتماعی به تصویر کشیده شده در آن، مسایلی چون عشق، زنان و جوانان، خود ابعاد کوچکتر رویکرد سیاسی جدیدی است که پس از این تاریخ قوت گرفته است. بنابراین در فیلم‌ها حتی مسایل اجتماعی نیز خالی از وجه سیاسی نیستند.

رخشان بنی اعتماد و آثار قبل از خرداد ۷۶:

«رخشان بنی اعتماد متولد ۱۳۳۳ در تهران و فارغ التحصیل رشته کارگردانی سینما از دانشکده هنرهای دراماتیک است. در فاصله سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۵۸ در تلویزیون ملی ایران

منشی صحنه بود، و از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۴ مدیر برنامه‌ریزی و دستیار کارگردان در فیلم‌های **آفتاب نشین‌ها** (مهدی صباغ زاده)، **گل‌های داوودی** (رسول صدرعاملی)، **تحفه‌ها**(ابراهیم وحیدزاده) و **تنوره دیو** (کیانوش عیاری) بود. بنی اعتماد از سال ۱۳۵۸ ساختن فیلم‌های مستند را برای تلویزیون آغاز کرد. از فیلم‌های مستند او می‌توان فرهنگ مصرفی، اشتغال مهاجرین روستایی در شهر، تدابیر اقتصادی جنگ، تمرکز، گزارش ۷۱، بهار تا بهار، این فیلم‌ها رو به کی نشون می‌دین؟ و آخرین دیدار با ایران دفتری و زیرپوست شهر را نام برد» (مرادی کوچی: ۱۰۶).

دوره مستندسازی تأثیر زیادی در فیلم‌های داستانی بلند بنی اعتماد گذاشت به طوری که هریک از فیلم‌های سینمایی وی حاوی شخصیت هایی بودند که عمدتاً وی در مستندهای خود از ایشان سخن گفته و یا ایشان را به نمایش گذاشته بود. این دوره باعث شد که وی اجتماع را بهتر و دقیق‌تر ببیند و با زندگی واقعی مردم، مشکلات اقتصادی و فرهنگی سطوح مختلف اجتماعی آشنا شود. خودش درباره این دوره می‌گوید: «در واقع این دوره و نگاهی که از آن دوره باقی ماند هیچ گاه در زندگی‌ام قطع نشد و استمرار پیدا کرد. فکر می‌کنم حتی اگر نخواهم یا نتوانم فیلم بسازم، این حساسیت و این ارتباط با موقعیت برایم باقی مانده است.البته وقتی از تلویزیون بیرون آمدم، این ارتباط و امکانش برایم سخت‌تر شد. در فضای سینمای داستانی و روابط خاصش ارتباط با مردم از طریق کلی که من طی کار در تلویزیون پیدا کرده بودم سخت‌تر و کمتر بود، ولی به هر حال راه‌ها را پیدا می‌کردم، همان طور که پیدا کردم » (بنی اعتماد، ۱۳۷۹: ۱۳۶۰).

وی همچنین در رابطه با فیلم **خارج از محدوده** می‌گوید: «ببینید سابقه کار من مستندسازی است. اصلاً نگاه من به سینما از این نقطه شکل می‌گیرد. هنوز هم کار مستند مرا به تمامی ارضا می‌کند. معلوم است که اگر در خلال این دیدگاه، تجربه‌ای داستانی هم بخواهد اتفاق بیفتد،نمی‌تواند خارج از این حیطه باشد» (قوکاسیان، ۱۳۷۸:۲۰۴).

«سه فیلم نخست بنی اعتماد با نام‌های **خارج از محدوده** (۱۳۶۶)، **زرد قناری** (۱۳۶۷) و **پول خارجی** (۱۳۶۸) نشان دهنده آن است که وی زندگی آدم‌های طبقه پایین را دست مایه کار

خود قرار می‌دهد. اگر این سه فیلم آثاری کاملاً مردانه محسوب می‌شوند، بنی اعتماد در سه فیلم بعدی اش یعنی **نرگس** (۱۳۷۰)، **روسری آبی** (۱۳۷۳) و **بانوی اردیبهشت** (۱۳۷۶) به زنان و مسایل و ناگواری‌های زندگی آن‌ها می‌پردازد.» (مرادی کوچی: ۱۰۶).

همان طور که قوکاسیان (۱۳۷۸) می‌گوید: «موفقیت سه فیلم نرگس، روسری آبی و بانوی اردیبهشت، که در عین حال از فیلم‌های شاخص سینمای پس از انقلاب به حساب می‌آیند، مرهون آثاری است که بر مستند سازی متکی است... کار رخشان بنی اعتماد در مستندها کشف فضاهای خاص و ارایه آدم‌ها با نگاهی تازه و متفاوت بوده است... او با ساختن نرگس ثابت کرده جامعه فقر زده را به خوبی می‌شناسد؛ چراکه در این زمینه به کار پرداخته و تجاربی ارزنده اندوخته است» (ص ۱۲-۱۴).

یکی از منتقدین سینمایی به درستی گفته است: «مضمون اصلی فیلم‌های داستانی بنی اعتماد، بررسی موقعیت بی‌ثبات افراد آسیب‌پذیر و فرودست جامعه است. همه این افراد بدون آنکه از جانب مسئولان سیاسی - اجتماعی برای دست‌یابی به خواسته‌های اولیه شان مورد حمایت قرار بگیرند، خود به پا می‌خیزند و سعی می‌کنند با حرکت فردیشان (و یا ارتباط عاطفی و غریزی با یکدیگر) به شرایط نابسامان خود سر و سامان بدهند. اما هیچ گاه در انتهای این تلاش فردی، به نقطه مطمئن و آرامش بخش و موقعیت تثبیت شده‌ای نرسیده‌اند» (طوسی، ۲۵:۱۳۷۸).

فیلم **خارج از محدوده** درباره «یک کارمند صدیق ، خدمتگزار، مقرراتی ،محتاط و قناعت‌پیشه [است] مکه دلشش می‌خواهد کسی آرامشش را در چاردیواری کوچک به هم نزند و بگذارند با خیال راحت اشعار حافظ را زمزمه کند و تصنیف قدیمی ایرانی گوش کند و با همسرش درد دل کند. طنز تاریخ فیلم زمانی آشکار می‌شود که چنین انسان قانع ولی بی پشتوانه‌ای می‌خواهد هویت و موجودیت خود را در جامعه ای بوروکراتیک به ثبوت برساند. جامعه ای که در آن جای شاکی و متهم عوض شده و انسان سر به زیر و قانون‌مندی چون حلیمی در نهایت به یک آنارشیست و عصیانگر کوچک تبدیل می‌شود.» (همان: ۲۷).

هدف سیاسی بنی اعتماد در این فیلم نقد بوروکراسی در جامعه بوده است. وی می‌گوید:

«سعی شده دزد و حلیمی در طول این سفر یک روزه از مکان‌های مختلفی عبور کنند: کلانتری، اداره، خیابان، اتوبوس، سالن غذاخوری و... که در همه اینها شاهد یک محور هرج و مرج و بی انضباطی هستیم که بوروکراسی مورد بحث ما بخشی از آن است. جامعه ای که جای دزد و شاکی به سادگی در آن عوض می‌شود» (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۱۴). وی تأکید می‌کند که «اصلاً حرفی هم که من در فیلم دارم می‌زنم، این است که این آدم‌ها و کارمندهاو... مقصر نیستند. حتی مسئولان امور هم بی ربط نمی‌گویند. مسئولان کلانتری و ژاندارمری و وزارتخانه هم حرف قانونی و درستی می‌زنند. این کل تشکیلات و سیستم است که زیر سؤال می‌رود. در یک سیستم آنارشی، منظم‌ترین افراد هم راه به جایی نمی‌برند» (همان: ۲۱۱).

فیلم **زرد قناری** چهره دیگری از استیصال و ضربه پذیری انسان مورد نظر بنی اعتماد را در بطن جامعه ای که بر پایه روابط غلط فردی و اجتماعی و اقتصادی است نشان می‌دهد. فیلم داستان کفاش جوانی است که قصد دارد به کار کشاورزی بپردازد. او تمامی سرمایه خود را برای خرید زمینی که صاحبش آن را به دیگری فروخته است از دست می‌دهد. با ماندن اجباری در تهران در دام یک ماجرای کلاهبرداری که حول یک پیکان به رنگ زرد قناری به وجود آمده گرفتار می‌شود و در نهایت تهران را ترک می‌کند. قربانی شدن افراد ساده‌ای که به طمع زندگی و کار بهتر در دام شیادان می‌افتند، استخوان بندی ماجراها را تشکیل می‌دهد (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۳۶).

سومین فیلم داستانی بنی اعتماد فیلم **پول خارجی**، انتقادی است بر وضعیت نابسامان اقتصادی جامعه . در این فیلم او همچنان وضعیت متزلزل و بی سرانجام انسان آسیب‌پذیر مورد نظر خود را تعقیب می‌کند ونگاهی کاملاً تلخ و اندوهبار به او دارد. «مرتضی الفت کارمندی دست و پا چلفتی است که در اوج بحران اقتصادی اش دچار خیال‌پردازی و افکار موهوم می‌شود. او نیز به لحاظ ناتوانی در تطبیق درست خود با شرایط عینی جامعه و نداشتن روحیه پلید و دغلکارانه، کم می‌آورد. و نهایتاً به جنون می‌رسد.» (طوسی: ۲۸).

شاید یافتن یک نگاه سیاسی در ورای فیلمی که در قالب کمدی ساخته شده است در نگاه اول کار چندان ساده‌ای نباشد، ولی با شناخت زندگی سازنده اثر و تأثیراتی که در طول عمر

خود از آدم‌ها و ایدئولوژی‌های مختلف گرفته است می‌توان این ارتباط را برقرارنمود. به عنوان مثال در مورد فیلم پول خارجی یکی از منتقدین می‌گوید: «در این فیلم هنوز بنی اعتماد بیشتر در مقام وجدان بیدار اجتماعی ظاهر می‌شود تا هنرمند. دغدغه‌های او... بازمانده فضای چپ روشنفکری پیش از انقلاب است که اثرات آن تا دهه شصت باقی مانده بود. فضایی که تعهد اجتماعی هنرمند را مهمتر از هرچیز دیگری تلقی می‌کرد و اصرار داشت که هر اثر هنری را براساس مایه‌های اجتماعی و سیاسی آن بسنجد... بنی اعتماد جنبه سیاسی این نوع طرز تلقی را کنار گذاشت و بیشتر به جنبه اجتماعی آن پرداخت. بنابراین عجیب نیست که فیلم‌های اولیه بنی اعتماد ما را به یاد آثار واقع گرای اجتماعی (سوسیال رئالیست) شوروی و اساساً فیلم‌سازان چپ می‌اندازد. پس زمینه‌ای تیره و تار از شهر و محیط پیرامون، بیانی خشک ویکنواخت و آدم هایی فاقد شور زندگی که کم کم متحول می‌شوند و بر ضد شرایط دشوار خویش قیام می‌کنند.» (محمدکاشی، ۲۴۶:۱۳۷۸).

اینکه منتقد مورد نظر می‌گوید بنی اعتماد جنبه سیاسی این نوع طرز تلقی را کنار گذاشت، به معنای اتخاذ شیوه‌ای توسط اوست که براساس آن بتواند از قوانین دست و پاگیر و ممیزی‌های موجود خلاصی یابد و به هر ترتیب که شده حرف خود را بزند. این به معنای سیاسی نبودن نیست بلکه بیان مسایل ومعضلات اجتماعی و آزاد گذاشتن مخاطب برای تحلیل و تفسیر علل این مشکلات، خود راه حل سیاسی است. همان طور که از قول تهمینه میلانی نقل شد فیلم‌ساز چون نمی‌تواند صریح صحبت کند پس درباره مسایل اجتماعی حرف می‌زند و وقتی به یک موقعیت انسانی اعتراض می‌کند در واقع دارد کار سیاسی - اجتماعی انجام می‌دهد.

اولین فیلمی که بنی اعتماد در آن به طور مشخص به قهرمان زن پرداخته و می‌تواند نشان دهنده آغاز تأثیرپذیری وی از رویکرد جدید سیاسی در جامعه باشد فیلم **نرگس** است. به گفته منتقدین «نرگس اولین پیش‌درآمد در پُررنگ شدن حضور فرد و تحت الشعاع قرار گرفتن نقش محوری جامعه در سینمای بنی اعتماد است» (طوسی: ۲۸). در این فیلم «آفاق، زنی میان سال با گذشته‌ای تباه و تاریک با مرد جوانی به نام عادل که به ناچار او رابه عقد خود درآورده از

طریق دزدی امرار معاش می‌کند. عادل در یکی از گریزهایش از دست پلیس به درمانگاهی پناه می‌برد و با دختری فقیر به نام نرگس...آشنا می‌شود. آفاق با عادل توافق می‌کند که خود را مادر او وانمود کند و به خواستگاری نرگس برود. آن دو ازدواج می‌کنند و عادل در حین یک دزدی دستگیر می‌شود» (قوکاسیان، ۱۳۷۸: ۲۵۵) در پایان فیلم نرگس که به راز آنها پی برده است تصمیم می‌گیرد آنها را ترک کند ولی عادل به دنبالش می‌رود و آفاق نیز در برخورد با یک کامیون کشته می‌شود. برخی از منتقدین (طالبی نژاد) معتقدند که «از نرگس به بعد او راه خود را جسته و فیلم به فیلم شاهد ریشه و آگاهی بیشتر او در پرداختن به مسایل اجتماعی هستیم.» (ص ۲۶۲).

در فیلم بعدی بنی اعتماد یعنی **روسری آبی**، یک مالک کارخانه رب سازی و مزرعه کشت گوجه فرنگی که سه سال است همسر خود را ازدست داده است به دختر فقیری که برای کار به مزرعه او آمده دل می‌بندد و در نهایت علی‌رغم همه مخالفت‌ها زندگی خود را رها کرده و با وی ازدواج می‌کند. دختر فقیر یعنی نوبر کردانی نماینده محرومین جامعه ای است که در گیرودار زندگی، رنج و حرمان را تجربه می‌کنند.

در این فیلم ما با آدم‌های داستان و محیط طبیعی و رقت آورشان آشنا می‌شویم. «در نمای معرف، وقتی نوبر می‌کوشد تا از سوار شدن بر وانت از هم‌ولایتی هایش عقب نماند با چهره پُرتقلای دختری آشنا می‌شویم که به هیچ‌وجه نمی‌خواهد از امکانات طبیعی زندگی عادی خود، برای زنده ماندن، محروم بماند» (مرادی کوچی: ۱۰۷).

فیلم هایی که تا اینجا مورد بحث قرار گرفت همگی حاصل سال‌های قبل از خرداد ۷۶ بوده‌اند. به همین دلیل و به دلیل وجود قوانین دست و پاگیر در این دوره فیلم هایی که جنبه نقد جامعه را داشته‌اند و از آنجا که نتوانسته‌اند آشکارا مسایل سیاسی را طرح نمایند، به ناچار از قالب اجتماعی استفاده کرده و در نتیجه در ژانر اجتماعی قرار می‌گیرند. اما با توجه به توضیحات داده شده سیاسی بودن آنها روشن می‌شود.

اما دو فیلم بعدی بنی اعتماد در فضای بعد از خرداد ۷۶ ساخته شده‌اند و به همین دلیل هم وجه سیاسی قوی‌تری نسبت به فیلم‌های پیش از آن دارد. فیلم‌های توضیح داده شده در

صفحات قبل اگر چه همگی نگاه سیاسی فیلم‌ساز را در خود متجلی می‌کردند و، بامستنداتی که آمد، ناشی از تصمیم وی در برملاکردن مصایب و معضلات اجتماعی، که خود هدفی سیاسی در جهت تغییر وضع نامطلوب تلقی می‌شود، اما با تغییر شرایط اجتماعی به طور کلی و تغییر شرایط فیلم سازی به طور خاص این نگاه سیاسی جنبه آشکارتر و بارزتری گرفت. به طوری که اکثر منتقدین، فیلم‌های بعدی بنی اعتماد را در ژانر سینمای سیاسی توضیح دادند.

بانوی اردیبهشت و زیرپوست شهر آثار بعد از خرداد ۷۶:

بانوی اردیبهشت داستان زن فیلم‌سازی است که قصد دارد فیلمی مستند درباره زندگی مادر نمونه بسازد و به همین دلیل باید با مادران نمونه زیادی گفت‌وگو کند. وی که از همسرش جدا شده و با پسر جوانش زندگی می‌کند مجبور شده است بین ازدواج مجدد و پسرش یکی را انتخاب نماید.

در مقایسه این فیلم با نرگس و روسری آبی گفته شده است که «بانوی اردیبهشت از جهاتی خصوصیات دو فیلم قبلی را حفظ کرده است. فیلم از ساختار محکمی برخوردار است و اعتماد به نفسی که فیلم‌ساز در برخورد با موضوعش نشان می‌دهد محسوس است. فیلم حتی به چشم بسیاری به دلیل پرداختن آشکار فیلم‌ساز به مسایل آشکارتر سیاسی جسورانه نیز به نظر می‌رسد... دو فیلم قبلی حدیث‌هایی زاده خیال فیلم‌ساز بودند که همدردی عمیق تماشاگر را بر می انگیختند ودر پایان تبدیل به کیفرخواست‌های اجتماعی تندی بر ضدارزش هایی می‌شدند که زمانشان دیگر سرآمده است» (اکرمی، ۱۳۷۸: ۳۶).

بیان بی پرده برخی حقایق در این فیلم که ناشی از وضعیت فرهنگی جدید در جامعه است نسبت به فیلم‌های قبلی به حدی بوده است که یکی از منتقدین می‌گوید: «در بانوی اردیبهشت نقد بی تعارف برخی مناسبات اجتماعی، مثلاً دوگانگی و تناقض دنیاهای درونی و بیرونی جوانان، بانماد شاخص میهمانی رفتن و دستگیری و مجرم شناخته شدن، با همان صراحت و گزندگی به تصویر در می‌آید که در دنیای روز بیرون به تلخی سراغ داریم» (خاکسار، ۱۳۷۸:۴۶). در یکی از صحنه های فیلم، مانی، (**پسر زن**) برخوردی با صادق ؛ یک برادر شهید پیدا می‌کند

که کارشان به دادگاه می‌انجامد. ساخته شدن فیلم «پس از انتخابات ریاست جمهوری و آوازه جامعه مدنی سبب شده که برخورد این دو در فیلم از طریق قانون پی‌گیری شود که خود نقطه روشنی در مناسبات گسیخته اجتماعی امروز است» (درستکار، ۳۴۸:۱۳۷۸).

زیرپوست شهر آخرین فیلم بنی اعتماد و همین طور عمیق‌ترین آنها از ابعاد سیاسی و اجتماعی است. فیلم داستان طوبا زن نان‌آور و کارگر ساده یک کارخانه چیت سازی است که با تمام مشکلاتی که یک خانواده فقیرساکن در جنوب شهر ممکن است با آن درگیر باشد دست و پنجه نرم می‌کند. دلیل توجه بنی اعتماد به شخصیت‌های خاص این چنینی به گفته خودش شاید به علت فراموش شدن این طبقه اجتماعی باشد. طبقه‌ای که «معمولاً کمتر دیده می‌شوند ولی در موقعیت‌هایی که لازم باشد و در واقع در عملکردهای توده‌ای - به رخ کشیده می‌شوند. جایی که استفاده کمیتی دارند نه استفاده کیفیتی» (بنی اعتماد، ۱۲۲:۱۳۷۹).

اگر چه او خود به این طبقه تعلق ندارد و شکل خانواده‌ای که در آن متولد شده و موقعیتی که در آن قرار داشته است به این آدم‌ها نزدیک نیست، ولی به گفته خودش خیلی زود به دلیل یک دگرگونی در وضعیت خانوادگی‌اش، نوع زندگی وی به این طبقه نزدیک شد. او از سن نوجوانی با این آدم‌ها و موقعیت آنها و با یک جریان سیاسی پیوند خورد و ارتباطاتش با این طبقه ماندگار شد.

وی همچنین در مورد شخصیت اصلی داستان فیلم یعنی طوبا می‌گوید: «نه فقط طوبا، بلکه این شخصیت و تیپ برای من به عنوان نمونه‌ای از زنان بسیار است که در جامعه ما وجود دارند. آنانی که نه دیده می‌شوند و نه مثل زن طبقه من و امثال من ادعایی پشت آنها وجود دارد و نه اینکه امکانات و شرایط زن طبقه متوسط را برای درس خواندن و کار کردن دارند» (همان:۱۲۴).

در ابتدای فیلم می‌بینیم که طوبا می‌خواهد مثل بقیه به گزارشگر تلویزیون جواب بدهد. همان جواب‌های کلیشه‌ای که معمولاً در تلویزیون می‌بینیم، ولی در آخر فیلم این خواست خودش است که حالا شهامت برملا کردن آن را پیدا می‌کند. «سال‌ها است که این فشار را تحمل کرده و حرف نزده یا اینکه نتوانسته حرفش را بگوید ولی در پایان فیلم می‌بینیم به نظر می‌رسد

موقعیتی به وجود آمده که دیگر نمی‌تواند نگوید » (همان: ۱۲۹).

همان طور که گفته شد دو فیلم بانوی اردیبهشت و زیرپوست شهر نسبت به سایر فیلم‌های بنی‌اعتماد وجه سیاسی آشکارتری دارند. فیلم‌ساز خود بر این مسئله آگاه بوده و در پاسخ به سؤالی در این مورد می‌گوید: «طوبا زنی است که در قبال شرایط، منفعل نیست چرا که او آدمیست که اگر رأی می‌دهد، می‌داند که چرا رأی می‌دهد. چون در مرحله‌ای است که احساس می‌کند ممکن است امیدی به مفردی باشد. او در پایان فیلم یک پروسه راطی کرده است و در حالی که در شروع فیلم می‌خواهد هم‌رنگ جماعت باشد و به همین دلیل جواب‌هایی کلیشه‌ای به دوربین تلویزیون می‌دهد. ولی در پایان به نوعی عاصی و طلب کننده است. او جواب می‌خواهد و شرایط خودش را بازگو می‌کند.»

همین طور به سیاسی بودن فیلم اعتراف می‌کند و در عین حال معتقد است که شرایط اجتماعی را نمی‌توان از شرایط سیاسی جدا کرد. او می‌گوید: «درست است که هرکس این فیلم را می‌بیند می گوید فیلمی سیاسی است و قبول هم دارم که الان شرایط اجتماعی - سیاسی ما آنقدر در هم تنیده شده‌اند که اصلاً نمی‌شود آنها را از هم جدا کرد ولی این بی انصافی است. مثلاً اگر فکر کنیم که رأی دادن طوبا معنای جانبداری من از یک جبهه و یک جریان است.» (همان: ۱۲۸).

همین طور توضیح می‌دهد که چگونه قصد نشان دادن تأثیر واقعیت بیرونی نامطلوب بر زندگی این خانواده نوعی را داشته است: «می‌خواستم تصویر خانواده‌ای را بسازم که در حد معمول سالم مانده و توانسته است خودش را بالا بکشد. اما می‌بینیم تحت تأثیر شرایط بیرونی که به شخصیتی مثل عباس تحمیل می‌شود، به هرحال او هم آلوده می‌شود. متوجه باشید که اگر او مثلاً مواد مخدر را به مقصد می‌رساند و دو بار دیگر هم این کار را انجام می‌داد، تبدیل می‌شد به یک فرد خلافکار » (بنی اعتماد، ۱۳۷۹:۱۳۶).

در این فیلم دید تحلیل گرانه قوی بنی اعتماد دخالت کرده و نشان می‌دهد که واقعاً مسایل اجتماعی از مسایل سیاسی جدا نیستند. در جایی که خانواده‌ای جنوب شهری علی‌رغم همه مشکلاتی که دارد (مسایل اجتماعی) در امور سیاسی چون رأی‌گیری نیز فعالانه مشارکت

می‌کند و امید آن دارد که این مشارکت به بهتر شدن وضعیت منجر شود (مسایل سیاسی) بنی اعتماد در مورد این فیلم می‌گوید: «می‌خواستم نشان دهم که تأثیر اتفاق‌های کلان سیاسی به خانواده طوبا هم می‌رسد. همان طور که تأثیر جابجایی اقتصادی طبقات هم بـه خـانواده او می‌رسد. من نمی‌خواهم خیلی ناامیدانه صحبت کنم ولی به نظر من آن فعل و انفعالاتی که در سطح بالای جامعه اتفاق می‌افتد تا بازدهی آن از آن بالا به طبقه طوبا برسد، یا خیلی طول می‌کشد و یا خیلی دچار دگرگونی می‌شود و این تغییرات به خصوص در جهت بالا بردن سطح زندگی این طبقه به لحاظ اقتصادی و یا فرهنگی آنقدر عمیق نیست.» (همان:۱۳۸).

بنی اعتماد در پاسخ به این سوال که چه شد در دو فیلم اخیر یعنی بانوی اردیبهشت و زیر پوست شهر به جوانان بیشتر متوجه شده به شرایط جدید اجتماعی اشاره می‌کند: «شاید نیم نگاهی به این نسل در این دو فیلم، به دلیل یک جور موقعیت ویژه‌تر و نگاه تازه‌تری است که در سال‌های اخیر به نسل جوان شده است. یک جور به رسمیت شناختن و پذیرفتن این نسل است ؛ نسلی که در یک تصویر کلی از یک برش اجتماعی نمی‌توان نادیده‌اش گرفت» (همان: ۱۸۰).

تأثیر شرایط سیاسی اجتماعی در نـحوه بـیان فـیلم‌ساز در زیـر پـوست شـهر بـه خـوبی هویداست. این فیلم‌ساز به مدت پانزده سال انتظار کشید تا آن طوری که می‌خواهد حرفش را بزند. طی این پانزده سال شرایط اجتماعی تغییر کرد و فرصت لازم بدست آمد. بنی اعتماد در این باره می‌گوید: «هیچ وقت فیلم‌نامه‌ای... را بر اساس سیاست‌های حاکم در دوران فیلم سازی ننوشتم یا تغییر ندادم. به همان شکلی که می‌خواستم و مورد نظرم بود، سـاخته‌ام. در واقـع شکلی که می‌خواستم شکلی بود که فکر می‌کردم برای بیان آن قصه آن حرف‌ها تنها راه یا راه درست است. فکر می‌کنم اساساً پرهیز یا در واقع پیداکردن راهی برای بیان قصه یا حرفم رادر همان مرحله نوشتن خود به خود انجام می‌دهم » (بنی اعتماد، ۱۳۷۹: ۳۵۷).

فیلم زیرپوست شهر برای گرفتن مجوز ساخت، بارها و بارها در مقاطع مختلف بازنویسی شد که در همه موارد پایانی تلخ داشت. اما تأثیری که کارگردان از شرایط آزادی نسبی پس از دوم خرداد گرفته باعث شده که در این بازنویسی نهایی به گفته خودش امیدی در انتهای فیلم وجود داشته باشد. «بازنویسی‌های قبلی این لحن امیدوارانه را نداشت. می‌بینم واقعیتی را از

جامعه‌ام گرفته‌ام، از صافی ذهنیت خودم گذرانده‌ام و به فیلم‌نامه داده‌ام که به شکل فضایی امیدبخش به این نسخه آخر دمیده شده است. حالا نمی‌دانم این امید تا چه حد واقعی است ولی وجود دارد. همین که علی این نسل با علی ده سال پیش تفاوت دارد، نشان از تفاوت در نگاه من به فیلم‌نامه و به شرایط کل جامعه است» (همان:۳۶۴).

نگاه امیدوارانه به شرایط سیاسی جدید در حقیقت نگاه خود بنی اعتماد است که آن را در شخصیت‌های فیلم قرار داده است. همان نگاهی که توضیح داده شد در فیلم‌های اولیه بسیار تلخ و ناامید است، در شرایط جدید تغییر می‌کند و این تغییر در اثر هنری نمود می‌یابد.

نتیجه گیری: سینمای سیاسی زنان کارگردان ؛ یک موضوع دوگونه مشارکت

در این مقاله نقش غیرمستقیم زنان کارگردان سینما در توسعه مشارکت سیاسی مورد بحث قرار گرفت. با تقسیم دوره مورد بررسی به دو دوره قبل و بعد از دوم خرداد ۷۶ نشان داده شد که چگونه شرایط سیاسی اجتماعی می‌تواند به عنوان عامل مؤثری در جهت محدود نمودن و یا گسترش توانایی سینماگران در ایفای نقش سیاسی اجتماعی خود عمل کند. دو زن سینماگر که در این مقاله آثار و نقطه نظرهایشان بررسی شد. نیز از تأثیر شرایط به دور نبوده و میزان ظهور و بروز آشکار سیاست در فیلم هایشان در دو دوره مختلف با هم متفاوت است. تفاوتی که در سطح و ظاهر وجود دارد و چنانچه فیلم‌ها عمیقاً تحلیل شوند مشاهده می‌شود که در هردو دوره سینماگران زن، با بیان مسایل و معضلات اجتماعی و سیاسی جامعه در قالب هنر، نقش خود را در جامعه پذیری و در نتیجه توسعه مشارکت سیاسی اعضای آن ایفا نموده‌اند.

همان طوری که در ابتدای مقاله توضیح داده شد، مشارکت سیاسی خود نتیجه جامعه پذیری سیاسی است. به طوری که هرچه فرد با ارزش‌ها و باورهای جامعه خود آشناتر باشد و هرچه اطلاعات لازم در این زمینه بیشتر به او برسد، بهتر وبیشتر قادر خواهد بود در حیات اجتماعی و سیاسی جامعه خود نقش ایفا نماید. در عین حال هرچه مشارکت فرد در جامعه بیشتر باشد میزان انسجام اجتماعی آن هم افزایش خواهد یافت. با توجه به این نکته اهمیت نقش غیرمستقیم زنان کارگردان در توسعه مشارکت سیاسی و افزایش میزان همبستگی

اجتماعی در جامعه آشکارتر می‌شود.

بنابراین زنان کارگردان سینمای ایران از دو نظر در جامعه خود مشارکت سیاسی دارند. اول از نظر شکلی و تأثیر مستقیم کارکردشان به عنوان فیلم‌ساز زن. این تأثیر به خصوص در رابطه با تصور دیگران از جامعه ایران و نقش زنان در این جامعه بسیار حایز اهمیت است. به عبارت دیگر زنان کارگردان عملاً با ساختن فیلم هایشان و شرکت دادن آنها در مجامع بین المللی تبلیغات منفی خارجی برعلیه ایران را خنثی می‌نمایند و به جهانیان نشان می‌دهند که وضعیت واقعی زنان در ایران چگونه است. مگر نه اینکه یکی از اهداف سیاسی خارجی ایران از بین بردن تأثیر تبلیغات منفی بین المللی و نمایش چهره‌ای مثبت و رو به توسعه از ایران است؟ بخشی از این مهم عملا« به عهده زنان سینماگر قرار گرفته است.

دوم از نظر محتوایی و نقشی که در بیان مسایل و معضلات جامعه و تحلیل آنها دارند. با ایفای این نقش زنان سینماگر در حقیقت آگاهی اجتماعی را افزایش می‌دهند. اگر هرگونه فعالیت سیاسی که بدون شناخت درست و داشتن آگاهی‌های لازم در جامعه صورت بگیرد محکوم به شکست خواهد بود، در عوض داشتن شناخت صحیحی از جامعه و مسایل ومشکلات آن به فرد این امکان را می‌دهد که با موضع‌گیری‌ها و تصمیم‌گیری‌های درست در مقاطع مختلف نقش سیاسی خود را به نحو احسن ایفا نماید.

بنابراین می‌توان به طورکلی نتیجه گرفت که فراهم آمدن شرایط سیاسی اجتماعی مناسب برای هنر و هنرمندان، به خصوص هنرمندانی که دغدغه جامعه ، شناخت و شناساندن آن به مردم و بالاخره ارایه تصویر درستی از آن را در خاطر دارند، به دنبال خود توسعه مشارکت سیاسی را خواهد داشت. با توجه به نقش مهم زنان در جامعه اسلامی، حمایت از سینماگران زن و کمک به آنها در جهت ایفای نقش هنری و ، به طور غیرمستقیم، سیاسی خود حایز اهمیت خاص است.

فهرست منابع :

اکرمی، جمشید، ***نیازی به اغماض نیست***. در قوکاسیان، زاون: بانوی اردیبهشت؛ نقد و

بررسی فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد، نشر ثالث و نشریوشیج: ۱۳۷۸.

بنی اعتماد، رخشان. ***زیرپوست شهر***. انتشارات روشنگران و مطالعات زنان: ۱۳۷۹.

خاکسار، الهام. ***عنصری به نام وقار***. در قوکاسیان، زاون: بانوی اردیبهشت ؛ نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد. نشر ثالث و نشریوشیج: ۱۳۷۸.

خوش خو، آرش. ***از دل هزار و یک شب: بازیگران زن سینمای ایران***. انتشارات نقش و نگار: ۱۳۷۹

درستکار، رضا. ***برش‌های تصویری و تک گویی‌های مقطع***. درقوکاسیان، زاوان: بانوی اردیبهشت؛ نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد. نشر ثالث و نشر یوشیج: ۱۳۷۸

راودراد، اعظم. «تحلیل جامعه شناختی فیلم‌های قرمز و دو زن». ***فصلنامه سینمایی فارابی***، شماره ۳۶: ۱۳۷۹

سوران، پیر. ***سینمای کشورهای اروپایی***. ترجمه حمید احمدی لاری. انتشارات سروش: ۱۳۷۹.

صدر، حمیدرضا. ***درآمدی بر تاریخ سینمای سیاسی ایران (۱۲۸۰-۱۳۸۰)***. نشر نی، ۱۳۸۱

طالبی نژاد، احمد. ***فیلمی قابل تأویل اما....*** درقوکاسیان، زاون : بانوی اردیبهشت ؛ نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد، نشر ثالث و نشریوشیج: ۱۳۷۸.

طوی، جواد. ***حضور در متن جامعه***. درقوکاسیان، زاون : بانوی اردیبهشت ؛ نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد. نشر ثالث و نشریوشیج، ۱۳۷۸.

علوی طباطبایی. ***ایدئولوژی سیاسی و نیروی تبلیغاتی در سینما***. بی جا.بی تا

قوام، عبدالعلی، «درآمدی بر جامعه‌پذیری سیاسی. ***فصلنامه علوم اجتماعی***. دوره جدید. شماره ۱: زمستان ۱۳۶۹.

درقوکاسیان، زاون. ***بانوی اردیبهشت ؛ نقد و بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد***. نشر ثالث و نشریوشیج، ۱۳۷۸.

محمد کاشی، صابره. ***ارزیابی یک دوران***. درقوکاسیان، زاون : بانوی اردیبهشت ؛ نقد و

بررسی فیلم‌های رخشان بنی اعتماد. نشر ثالث و نشریوشیج: ۱۳۷۸.

مرادی‌کوچی، شهناز. «مرز قاطع تصویر زن در سینمای ایران». ***فصلنامه سینمایی فارابی***، شماره ۴۳و۴۲: ۱۳۸۰

مزرعه، حمید. ***فرشته‌های سوخته؛ نقد و بررسی سینمای تهمینه میلانی***. نشر ورجاوند، ۱۳۸۰.

مستغاثی، سعید. «تحول ژانر در سینمای پس از انقلاب». ***فصلنامه سینمایی فارابی***. شمارهٔ ۴۲ و ۴۳، ۱۳۸۰.

میلانی، تهمینه. ***نیمه پنهان***. انتشارات توفیق آفرین، ۱۳۸۰.

ولف، جانت. ***تولید اجتماعی هنر***. ترجمه نیره توکلی، نشر مرکز، ۱۳۶۷.

Adorno, T.W. Commitment , in Arato, and E Gebyarot (Eds), The Essential Frankfurt School Reader, Basil Blackwell, Oxford: 1978.

Mannheim , K: Ideology and Utopia, London, Routledge : 1991