# زیر پوست قصّه‌ها:

## سینمای رخشان بنی‌اعتماد

سعید عقیقی

# فهرست


**پیش درآمد** ۷

**فصل یکم:** واقعیت به عنوان سند ۹

**فصل دوم:** واقعیت به عنوان داستان ۳۷

**فصل سوم:** واقعیت به عنوان میزانسن ۶۳

**فصل چهارم:** واقعیت و تاریخ: شباهت‌ها و تفاوت‌ها ۷۷

**فصل پنجم:** واقعیت پنهان: زنان در آستانه ۸۹

**فصل ششم:** واقعیت و انتزاع: بانوی اردی‌بهشت ۱۰۳

**فصل هفتم:** واقعیت و اجتماع: زیر پوست شهر ۱۱۱

**فصل هشتم:** واقعیت در گذر زمان: قصِه‌ها ۱۲۳

**پیوست:** گفت و گو ۱۴۳

**سالشمار زندگی رخشان بنی‌اعتماد** ۱۶۹

**فیلم‌شناسی** ۱۷۷

فصل یکم

# واقعیت به عنوان سند

واقعیت پیش از آن‌که امری قطعی و ایدئولوژیک باشد، مفهومی عینی و زیبایی‌شناسانه است، و برای تبیین آن چاره‌ای جز تشریح عینیت به عنوان پدیده‌ای ملموس و اسنادی وجود ندارد. پس عینیت برای تبدیل شدن به واقعیت نیازمند سند و مدرک است. واقعیتِ اسنادی جز به مدد تحقیق به دست نمی‌آید، و بارزترین جلوه‌ی تحقیق برای رسیدن به واقعیت قابل استناد، سینمای مستند است. به این ترتیب، اصلاً عجیب نیست که رخشان بنی‌اعتماد با داشتن یازده فیلم بلند داستانی، هم‌چنان پروژه‌ی پایان‌ناپذیر مستند اجتماعی را در دوره‌های مختلف دنبال کرده، و واقعیت اسنادی به شکلی محسوس و قابل تعمیم، مؤثرترین لحظه‌های فیلم‌های داستانی او را رقم زده است. بنابراین در فیلم‌های بنی‌اعتماد با دو نوع واقعیت مواجه‌ایم که بر حسب امکان بروزشان، میان آثار مستند و داستانی در نوسان‌اند: واقعیت اِسنادی به عنوان منبع تحقیق تولید مستندهای اجتماعی و بخش قابل توجهی از فیلم‌های داستانی، و واقعیت دراماتیک در شکل‌های متنوع ژانر (کمدی کلاسیک و سیاه، ملودرام رخداد محور و شخصیت محور). بر این اساس، تبیین مفهوم واقعیت اسنادی در فیلم‌های رخشان بنی‌اعتماد از دو مسیر متفاوت قابل پی‌گیری‌ست:

الف) فیلم‌های مستند به عنوان متن

ب) فیلم‌های داستانی به عنوان پس‌زمینه

پس‌زمینه‌ی فکری و حرفه‌ای، یعنی بالیدن در فضای غالب فرهنگی در دهه‌ی

۱۳۵۰ از یک سو، و کار در گروه اقتصاد تلویزیون در دهه‌ی ۱۳۶۰ از سوی دیگر، به طور منطقی و طبیعی باید به تلقّی اجتماعی از مفهوم واقعیت منجر شود: واقعیتی که به جای عاطفی بودن اِسنادی‌ست، و به جای تمثیلی بودن، تعمیم‌پذیر. مستند تمرکز به عنوان نقطه‌ای عزیمت فیلم‌ساز در میانه‌ی دهه‌ی ۱۳۶۰، ادامه‌ی واقع‌گرایانه و منطقیِ همان مسیری‌ست که با مستند کودک و استثمار (محمدرضا اصلانی، ۱۳۶۰) آغاز شد. ابتدا از تفاوت‌شان آغاز کنیم: اصلانی بر اساس برنامه‌ریزی و مانیفست ذهنی‌اش،از طریق تقسیم‌بندی به نوعی زیبایی‌شناسی انحصاری دست می‌یابد که از حیطه‌ی مشاهده‌گر فراتر می‌رود و به واقعیتی فراتر از واقعیت ِمقابل دوربین دست می‌یابد (مولفه‌ای که ویژگی اصلی فیلم‌های اصلانی‌ست و او را از هنرمند رئالیست به شکل بنیادین جدا می‌کند) اما بنی‌اعتماد به طور طبیعی، با واقعیت مقابل دوربین درگیر است و سبب می‌شود تا او از یک سو مشاهده‌گر، و از سوی دیگر واقع‌گرا باقی بماند. در حالی که وجه مشترک این دو فیلم، تکیه بر مقوله‌ی تحقیق و عنصر تعمیم‌پذیری برای درک مفهوم مستند اجتماعی به عنوان مطمئن‌ترین ابزار انتقال واقعیت اسنادی‌ست. البته در جزییات به وجوه مشترک بیش‌تری هم می‌رسیم: تأکید بر مفهوم استثمار که پایه‌ی «فیلم ــ مقاله»ی اصلانی را تشکیل می‌دهد، جایگاه مناسبی برای ورود به دنیای فیلم بنی‌اعتماد است. نقل‌قول گاندی درباره‌ی استثمار روستا از طریق شهر بر نمای هوایی تهران دودگرفته با گسترش بی‌تناسب و ساختمان‌های ناهم‌خوان‌اش، تصویری از واقعیت به عنوان یک کُلّ نامنسجم و قابل انتقاد ارائه می‌دهد، در حالی که فیلم با رویکرد منسجم و برنامه‌ریزی شده‌اش، از کل به جزء می‌رود با برگشتن به همان تصویر واقعی، بیننده را با پرسش اصلی ــ و هنوز تازه ــ باقی می‌گذارد: چه باید کرد؟

«چه باید کرد؟» پرسش بنیادین هر پژوهش‌گر در برخورد با واقعیت ناهم‌ساز پیرامون است، اما از یاد نبریم که پیش از لنین ِعمل‌گرا، تولستوی مشاهده‌گر بود که با گزارش دقیق و تکان‌دهنده‌اش از زندگی مردم فقیر و حاشیه‌نشین مسکو در کتاب چه باید کرد؟ نشان داد که واقع‌گرایی پیش از آن‌که امری نمادین و سیاسی

باشد، حاوی مفهومی زیبایی‌شناسانه و اجتماعی‌ست. صدای «چه باید کرد؟» فیلم‌ساز که در این مستند تلویزیونی به سختی به گوش می‌رسد، در دهه‌ی بعد با پژواکی به مراتب قوی‌تر در مستند **این فیلم‌ها رو به کی نشون می‌دین؟** شنیده می‌شود. این بار واقعیت از چنان گستردگی و مهابتی بهره‌مند است که استانداردهای مستند اجتماعی را به هم می‌ریزد و خود به موضوع فیلم بدل می‌شود. برخلاف واقعیت یک دست، کلان و استاندارد تمرکز، واقعیت در این فیلم عنصری از شکل افتاده و پاره پاره است که جزییات‌اش تنها در مصیبت با یکدیگر مشترک‌اند. نمایش عریان و بی‌واسطه‌ی واقعیت از طریق حضور واضع کارگردان و گروه‌اش در برابر دوربین صورت می‌بندد، و گفتار متن کلان‌نگر و صدای استاندارد گوینده‌ی تمرکز، جای خود را به صدای لرزان و همدلانه‌ی فیلم‌ساز داده است که هم در تصویر دیده می‌شود و هم به عنوان گوینده، به معرفی ساکنان این خراب‌آباد هول‌انگیز می‌پردازد؛ جزییات واقعیتی ناهنجار در حاشیه‌ی شهر، که نزدیک به یک دهه قبل در گفتار متن تمرکز به عنوان روی دیگر سکه‌ی شهرنشینی از آن یاد شده بود: زاغه‌ها، حلبی‌آبادها و بناهای فرسوده‌ی رو به ویرانی، پیرامون ساختمان‌های شیک، کلینیک‌ها و دانشگاه‌ها؛ وسعتی بدون توسعه، و واقعیتی نازیبا در آغوش حقیقتی کریه.

شکل اسنادیِ واقعیت در مستند **این فیلم‌هارو به کی نشون می‌دین؟** در نقطه‌ی مقابلِ فیلم‌های داستانی عباس کیارستمی قرار می‌گیرد. در مستند بنی‌اعتماد، کارگردان که خود مقابل دوربین است، از لیلا می‌خواهد تا خانه‌اش را به آنها/ بیننده نشان دهد، در حالی که پیرمرد فیلم زندگی و دیگر هیچ به اشاره‌ی کارگردان فیلم مدام تأکید می‌کند که: «این خانه‌ی واقعیِ من نیست .این خانه‌ی فیلمی من است». بدین‌سان، بنی‌اعتماد بر واقعیتی صحه می‌گذارد که برایش حُکم سند را دارد، در حالی که کیا رستمی به وضوح بر نفی واقعیت اسنادی در فیلم داستانی‌اش، یعنی همان رئالیسمی که سال‌ها بابت‌اش تحسین شده بود اصرار می‌ورزد. این مثال از آن جهت اهمیت دارد که در بردارنده‌ی دو نوع رویکرد متفاوت نسبت به واقعیت