سینمای مستند بنی اعتماد

رخشان بنی اعتماد از فلیمسازان موفقی است که در بعد از انقلاب اسلامی به فاصلهٔ کوتاهی راه درازی را پیموده و موفق شده است دیدگاه ـ و نه سبک ـ خاصی را در سینمای داستانی خویش به نمایش بگذارد. دیدگاهی مبتنی بر گونه ای خاص از تجلی واقعیت در سینمای داستانی، رویکردی به سینمای مستند از طریق سینمای داستانی ـ و نه سینمای مستند داستانی ـ واقعیت گرایی خاصی که علاوه بر وام ستانی محتوا از واقعیت، خوشتر دارد که فرم فیلمش را نیز از واقعیت بگیرد، تا بدان حد که در پاره ای لحظات تشخیص مستند و یا داستانی بودن اثر، به دشواری میسر می شود.

بحث در سینمای داستانی بنی اعتماد، خود موضوعی دیگر است و قلمی دیگر می طلبد. نگارنده بر آن است تا با بررسی آثار مستند وی، روزنه ای بگشاید تا مگر تحلیل وجه مستندگرایی در سینمای داستانی بنی اعتماد با سهولت بیشتر صورت گیرد. اگر از دست برآید.

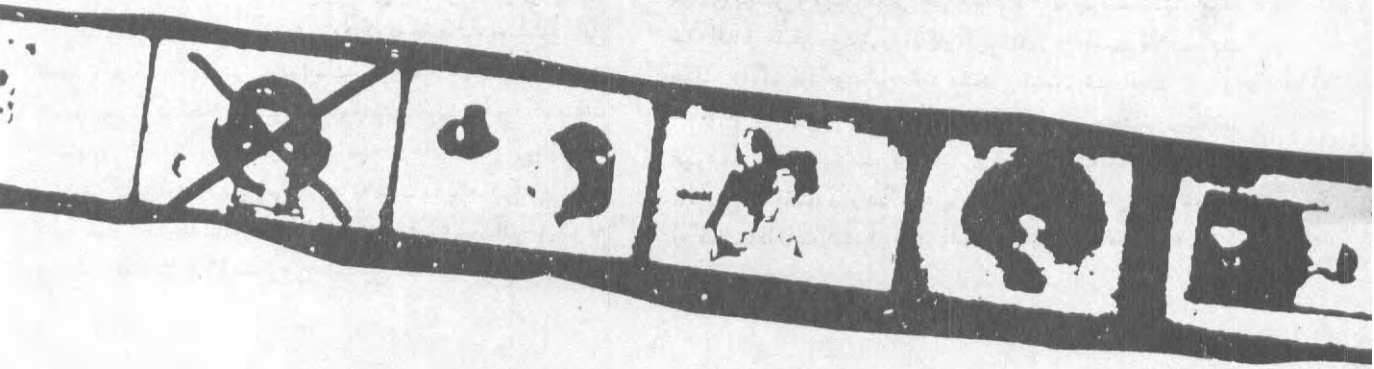
بنی اعتماد نخستین مستندهای خویش را در سیمای جمهوری اسلامی و در گروه اقتصاد می سازد.

تمرکز

بی هیچ تردیدی **تمرکز** یکی از چند مستند اجتماعی درخشان سینمای بعد از انقلاب اسلامی ایران است. مستند اجتماعی در خور اعتنایی که با برخورداری از پشتوانهٔ تحقیقاتی وسیع، دیدی منتقدانه و صریح و تیزبین، و فرمی متناسب و زیبا، به مستندی ماندگار بدل می شود. موضوع فیلم در مورد بررسی علل، عوارض، و عواقب تمرکز امکانات شهری در تهران است که به دنبال آن تمرکز نیروی انسانی را در پی خواهد داشت. دسته دسته مردم از روستاها و شهرها به تهران می کوچند تا از این خوان نعمت بی نصیب نمانند، و این خود شروع مشکل است. مشکلی که به تخلیهٔ سریع شهرها، هم زمان با افزایش رکود اقتصادی در آنها و تمرکز تمامی عوامل رفاهی در تهران می انجامد، و در پی آن، تراکم نیروی انسانی در این شهر و توزیع ناعادلانهٔ مایحتاج عمومی، بهداشتی، و آموزشی است که رخ می نماید.

نخست باید از تحقیق فیلم بگویم و از وسعت همه جانبه اش که در پرتو دیدی علمی به تجزیه و تحلیل این معضل اجتماعی می پردازد. قوت تحقیق ارزش خاصی برای **تمرکز** می آفریند. ارزشی که بسیاری از فیلمهای به ظاهر مستند، با عدم برخورداری از آن، به دام سطحی نگری و کلی بافی می افتند. برخورداری از یک تحقیق معتبر و مدون، به عنوان نخستین گام فیلمساز، وی را در گزینش فرمی مناسب، یاری بسیار می دهد. فراموش نکنیم که معضل تحقیق، معضل همیشگی سینمای مستند محسوب گشته، آن را از رشد بازداشته است.

پس از تحقیق، می بایست به گفتار فیلم اشاره ای بکنم ـ و ایضاً ضعف همواره سینمای مستند ایران ـ ؛ متنی موجز که می بایست به دور از ساختاری ادبی، به گونه ای تصویری به ارائهٔ اطلاعات



حاصل از تحقیق پرداخته، فیلم را در هیئتی ترکیبی و در یک بافت ظریف، ولی با استحکام سامان دهد.

بنی اعتماد در **تمرکز** از گفتاری ساختاری (ترکیبی، کنتروپوئن، و ...) سود نجسته و گفتارش با چشمداشتی ادبی روایت می شود، لیکن نویسندهٔ گفتار **تمرکز**- که متأسفانه نامش را همراه نام محقق فیلم درتیتراژ نمی بینیم- بر این حقیقت آگاهی داشته که گفتار، متنی است برای شنیدن و نه مطالعه و دیگر این که توزیع اطلاعات در طول گفتار می بایست از نظمی خاص- و به زعم نگارنده، سینمایی- پیروی نماید، و بدین ترتیب با تکیه بر این دو عامل، متن گفتار **تمرکز**، واجد امتیاز و ارزش های خاصی می شود که بستر مناسبی را برای شکل گیری دیگر نقاط قوت فیلم فراهم می آورد. نکتهٔ دیگری که در گفتار **تمرکز** حائز اهمیت است، صراحت آن است. بنی اعتماد مستندی اجتماعی می سازد و در این راه، اگر اندیشه بیشتر برمدار اهدافی کاربردی می گردد، صراحت بیان به یک ضرورت بدل می شود. بر این باور، می بینیم که مماشات و برخوردهای مبهم و سطحی نگری را در فیلم راهی نیست، و این خود امتیاز قابل توجهی به فیلم می بخشد هرچند فیلم تنها یک بار از شبکهٔ سراسری سیمای جمهوری اسلامی ایران پخش می شود با این حال **تمرکز** به عنوان مستندی برتر، به خاطره می پیوندد.

بنی اعتماد با تقسیم مبحث تمرکز به سر فصلهای زیر به تجزیه، تحلیل و مطالعهٔ این پدیده می پردازد:

۱- پیش درآمد: طرح نحوهٔ نابودی روستا از طریق رشد ناموزون کلان شهرها به عنوان عارضه ای رایج در کشورهای جهان سوم

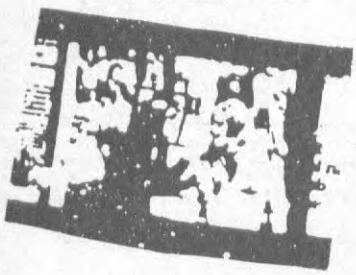
۲. گزینش تهران به عنوان یکی از این کلان شهرها و نمایش و توضیح موقعیت آن در پائیز یک هزار و سیصد و شصت و پنج (زمان ساخت فیلم)

۳- بررسی و نقش **تمرکز امکانات شغلی** در تهران، به عنوان یکی از علل اصلی مهاجرت به تهران که به تمرکز نیروی انسانی (متخصص و غیر متخصص) در این شهر می انجامد.

۴- بررسی موقعیت یک مهاجر، پس از سالها زندگی در تهران و اشتیاق او در بازگشت به روستا و این نتیجه که امید زندگی بهتر مهاجرین در روستاها و پرداختن به کشاورزی، در چنین شرایطی، امیدی واهی بیش نیست.

۵- بررسی حاشیه نشینی به مثابهٔ شهرنشینی وابسته، به عنوان پی آمد صنعتی شدن وابسته، و نمایش موقعیت حاشیه نشینان.

۶. بررسی و نقش تمرکز امکانات بهداشتی و درمانی در کلان شهرها و توزیع نامناسب و ناکافی آنها در شهرها که مردم این مناطق را وامی دارد به ناگزیر به مداوای سنتی روی بیاورند که خود به دلیل آلودگی، عامل انتقال و شیوع انواع و اقسام بیماری هاست.



۷- بررسی عامل تهی شدن ذخایر مالی شهرها به علت جذب آن در مراکز اقتصادی غیر تولیدی در تهران (مانند بازار)، به عنوان یکی از علل مهاجرت و ایجاد تمرکز نیروی انسانی

۸. بررسی یکی از عواقب تمرکز در تهران: سرگردانی آدمها در هزارتوی پیچاپیچ اداری، در لابلای اوراق پرونده ها که به اتلاف وقت و انرژی و هزینه و سرمایه و... می انجامد.

۹- نتیجه گیری: *معضل تمرکز با حرف، نصیحت، پند و اندرز، جلسه و سمینار، راه حل های مقطعی و سهل الوصول حل نمی شود، مگربا استفاده از یک استراتژی مشخص توسعهٔ ملی و در یک برنامه ریزی دراز مدت.* [برگرفته از گفتار متن فیلم]

با نگاهی کوتاه به سرفصلهای فوق و توجه به جزئیات تصویری و تفسیری فیلم، می توان دریافت که چگونه بنی اعتماد موفق می شود در زمانی کوتاه به گونه ای موجز، صریح، و زیبا پس از ارائهٔ تحلیل و تفسیر از پدیدهٔ تمرکز، به نتیجه گیری پرداخته، مستند خود را از غنایی کاربردی آکنده سازد. الگویی کاربردی برای تمامی مدیران و برنامه ریزان سیستم های اقتصادی- اجتماعی کشور.

به ساختار تصویری فیلم بپردازیم. فیلم شروعی زیبا و تاثیر گذاردارد. نماهایی هوایی، بخشی از تهران را از فراز لایه های متعدد آلودگی و بخش دیگر را در هاله ای از دود و سیاهی نمایش می دهد. همراهی موسیقی با این تصاویر، آن چنان است که تأثیر و گیرایی فیلم را دو چندان می کند. موسیقی الکترونیک، در این فیلم به لحاظ ساخت و بافت ماشینی آن مبین شهری ماشینی و

شهرک فاطمیه عکس از اسعد نقشبندی

کاربست نادرست آن است. انتخاب موسیقی را ژیلا ایپکچی به عهده داشته است. موسیقی **تمرکز** در تمام طول فیلم با برخورداری از یک دستی و تجانس کامل با تصاویر، موفق به خلق فضایی می شود تا در آن، به گونه ای موثر، علل و عوارض پدیدهٔ تمرکز ـ که دیگر، لااقل برای تهرانی ها عادی شده و در پوشش روزمرگی، ناهنجاریهای آن از دیده ها مخفی مانده است ـ در مؤثرترین شکل، خود را بنمایاند. روی این تصاویر می شنویم:

شهرهای غول آسا همچون غده ای سرطانی، بی هیچ تناسبی با مجموعهٔ حیات اجتماعی کشور و از طریق مکیدن عصارهٔ منابع اقتصادی آن بزرگ و بزرگتر می شوند و روستاییان کنده شده از روستاهای ویران را در خود می بلعند. موقعیت مناسب سیاسی و اقتصادی در جهت جمع آوری و صدور مازاد اقتصاد تک محصولی کشور به خارج، علت اصلی پدید آمدن غالب این شهرها بوده است.

عامل دیگری که در گیرایی و زیبایی فیلم نقش تعیین کننده ای دارد، استفادهٔ درست و به قاعدهٔ بنی اعتماد از مصاحبه است. هرمصاحبه به همان اندازه پخش می شود که سؤال مورد نظر می طلبد و دیگر این که پاسخهای صریح، وقتی با ترکیب خاصی که بنی اعتماد طراحی کرده، در کنار هم قرارمی گیرند تأثیر شگرفی می آفرینند. تأثیری که به کمک موسیقی و در پاره ای لحظات افکت، گاه بر یک حس خاص و گاه بر خلق یک مفهوم دلالت دارد. به عنوان نمونه، زمانی که یکی از حاشیه نشینان از تخریب واحدهای مسکونی غیرمجاز سخن می راند، صدایش زیر صدای آوار خاموش می شود و تصویر به خانه هایی ویران شده قطع می شود، و یا در صحنهٔ دیگری که ساکنان یکی از محلات کارگرنشین حومهٔ تهران از کمبودها و دشواری های زیستی محل زندگی خود می گویند، برش به موقع مصاحبه ها به یکدیگر و صراحت بیان مصاحبه شوندگان روی تصاویری که حاکی از عدم برخورداری آنان از حداقل شرایط زیستی است، تصاویر پر احساسی خلق می کنند. که علاوه بر تأیید تصویری مصاحبه ها و

سپس در نماهای مختلفی، آدمها را می بینیم که در هم می لولند، معامله می کنند، چانه می زنند، و دلالی می کنند؛ برخی راضیند و برخی نه، ولی وقتی دقیقتر می نگری خودت را در آن میان می یابی، و می فهمی که چطور همگی و همراه هم ـ مانند آن پیرمرد که در یکی از تصاویر فیلم در محاصرهٔ اتوموبیلها، بی هیچ تأمینی و با اضطراب قصد عبور ازخیابان را دارد ـ در شرایط زیستی ناهنجاری زندگی می کنیم، و در همان حال راوی، تهران را این گونه توصیف می کند:

«شهر غبار آلود، شهرآلوده، شهر آغشته، آغشته به دود و دود و دود، شهر هیاهو، شهر ازدحام، شهر آهن و فولاد و سیمان، شهر تراکم، شهر تمرکز، شهر تورم، شهر جنجال و صدا و صدا و صدا، شهر...»

و روی تصویر خانواده ای چهار نفره که در حال گرفتن عکس یادگاری روی یکی از پل های عابر پیادهٔ تهران هستند می شنویم:

«سراب آرزوها و امیدهای بسیار، شهر انتظارات بزرگ و فرجامهای تلخ»

ارائهٔ شناختی کامل از آن نوع زندگی، احساس بیننده و آنان را آن چنان گره می زند، توگویی بیننده خود یکی از آنان است و مشکل آنان مشکل او.

در بررسی ساختار تصویری فیلم، نمی توان فیلمبرداری خوب **محمود بهادری** را نادیده گرفت. مهارت وی در فیلمبرداری فصلهای پرتحرک دوربین روی دست در فیلمهای **اجاره نشینی** ساختهٔ درخشان ابراهیم مختاری و **خیزاب** ساختهٔ ماندگار محمدرضا مقدسیان فراموش ناشدنی است. فیلمبردار در سینمای مستند، در عمل، کارگردان دوم فیلم به شمار می آید. در چنین شرایطی، فراست در درک خواستهٔ کارگردان و اجرای درست این خواسته در حداقل زمان ممکن ـ چرا که در سینمای مستند رویدادهای مقابل دوربین فیلمبرداری بیشتر از یک بار تکرار نمی شوند ـ فیلمبردار و یا تصویربردار سینمای مستند را ملزم به داشتن سرعت انتقال و قابلیت تحرک بالایی می کند که احراز آن در سینمای داستانی الزامی نیست. از دیگر سو، فیلمبردار و یا تصویربردار در سینمای مستند، همواره برشی از واقعیت را برابر

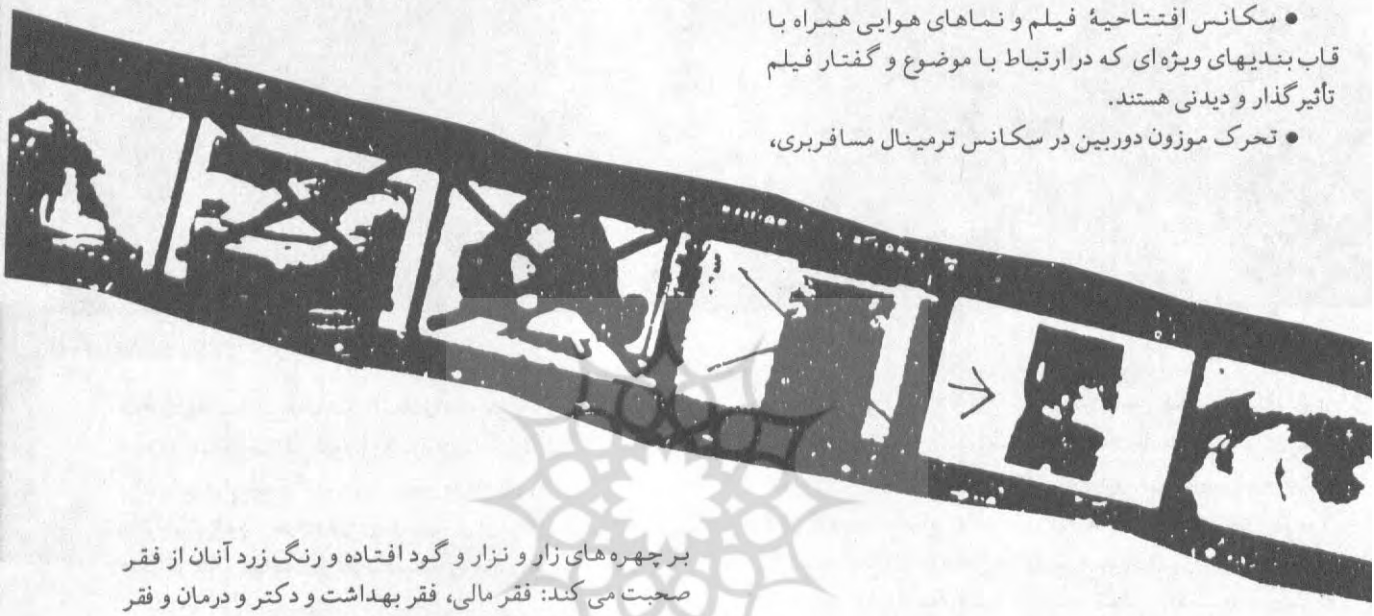
دیدگان ما به نمایش می گذارد و با توجه به الزام کارگران در استناد به واقعیت فیلم با تصویربرداری از واقعیت به امری خطیر بدل می شود که کسب موفقیت در آن مستلزم هماهنگی زایدالوصف فیلمبردار با کارگران است. اهمیت این ویژگی تاحدی است که بسیاری را باور بر این است که ضرورتاً، شخص کارگردان می بایست فیلمبردار اثر خود باشد و یا این که در سینمای مستند، فیلمبردار یا تصویربردار، معمولاً کارگردان دوم فیلم تلقی می شود.

تجلی مهارت و همدلی بهادری با بنی اعتماد در صحنه هایی بدین شرح خود را می نمایاند:

- سکانس افتتاحیهٔ فیلم و نماهای هوایی همراه با قاب بندیهای ویژه ای که در ارتباط با موضوع و گفتار فیلم تأثیرگذار و دیدنی هستند.
- تحرک موزون دوربین در سکانس ترمینال مسافربری، مسافرخانهٔ مهتاب، و بیمارستان فارابی.
- قاب بندی تمام نماهای شکاری ـ نماهایی که حداقل زمان لازم، صرف برداشتن آن شده است.
- نورپردازی تمام صحنه های داخلی فیلم.

تدوین فیلم را پریچهرمحتسن به عهده داشته است. **تمرکز** فاقد تدوینی ساختاری است. ولیکن جنبهٔ روایی تدوین فیلم، اصالت بیشتری به فضا و واقعیت گرایی آن بخشیده و با پرهیز از نمادگرایی و تمثیل، از درغلطیدن به عرصه های ایهام تصویری مصون باقی می ماند. بدین ترتیب، بنی اعتماد با افزایش مخاطب عام خود، امکان موفقیت بیشتری را برای جنبهٔ کاربردی فیلم تدارک می بیند.

بازسازی، تمهید دیگری است که بنی اعتماد آنرا در یک فصل از فیلم بکار می بندد. سکوت و تاریکی با صدای زنگ ساعت شماطه ای درهم می شکند. ساعت ۲/۵ بامداد. میدان قزوین، اطاقی در مسافرخانهٔ مهتاب. مردی کرمانشاهی پسربیمارش را از خواب بیدار می کند، تا به اتفاق بروند و در صف نوبت بیمارستان فارابی بایستند. مرد کرمانشاهی با لهجهٔ خاص خودش روایت می کند که به منظور مداوای فرزندش و عدم امکانات لازم در شهرش راهی تهران شده است. درنمای بعد، مرد و فرزندش را می بینیم که از راهرویی می گذرند. به هنگام خروج از مسافرخانه، دوربین با حرکت کوتاه و زیبایی، متصدی مسافرخانه را نشان می دهد که بر روی میز به خواب رفته است. این تأکید به همراه تأکیدهای بعدی ای که بنی اعتماد بر زمان ـ شب ـ کرده، از طریق باران، و صف طویلی که منتظران در این وقت از شب در مقابل بیمارستان تشکیل داده اند ـ آدمهای مفلوکی که با کشیدن پاره ای پلاستیک بر سر می خواهند از شر باران درامان باشند. ـ با تأکید



بر چهره های زار و نزار و گود افتاده و رنگ زرد آنان از فقر صحبت می کند: فقر مالی، فقر بهداشت و دکتر و درمان و فقر تغذیه. قاب بندی ها و حرکت موثر و زیبای دوربین به همراهی موسیقی، این فصل را به یکی از تأثیر گذارترین فصلهای فیلم بدل می کند. مجموعهٔ این عوامل از **تمرکز** فیلمی مستند به معنی اخص کلمه می سازد؛ فیلمی منطبق بر الگوی کلاسیک آن، به همان صفت که **گریرسون** می گوید: *تفسیر خلاق واقعیت*.

جنبهٔ اسنادی بسیار بالای فیلم، همراه دیدی مبتنی بر روابط علت و معلولی با بیانی صریح و علمی **تمرکز** را در جایگاهی قرار می دهد که آثار ارزشمند سینمای مستند ایران در آن جای دارند.

□ □

موفقیت بنی اعتماد، از **تمرکز** به دو فیلم مستندی که وی بعداً می سازد تسری پیدا نمی کند. **این فیلمها رو به کی می خواین نشون بدین** مستند سازان موفقی چون «پیروز کلانتری» و «منوچهر مشیری» نیز در کنار بنی اعتماد حضور داشته اند و این توقع ما را در سطح بالاتری قرارمی دهد.

در این فیلم که در سال ۱۳۷۳ و به سفارش شهرداری تهران ساخته می شود قابلیت های بالقوهٔ فراوانی در تبدیل شدن به یک مستند اجتماعی حساب شده دیده می شود. موضوع فیلم ـ اسکان و نحوهٔ زندگی گروهی از حاشیه نشینان اطراف تهران است که به دلیل تخریب خانه های مسکونی غیرمجازشان به شهرکی که

آخرین دیدار با ایران دفتری

عکس از اسعد نقشبندی

به آنها اختصاص داده شده انتقال داده می شوند. فقرمالی و محرومیت از حداقل عوامل و لوازم زندگی، آنان را رودرروی یکدیگر قرارداده و گاه حتی منجر به نادیده انگاشتن حرمت خانواده می شود. اعتیاد، دزدی، و بسیاری از بزهکاریهای اجتماعی دیگر در میان آنها به نحو تکان دهنده ای خود را می نمایاند.

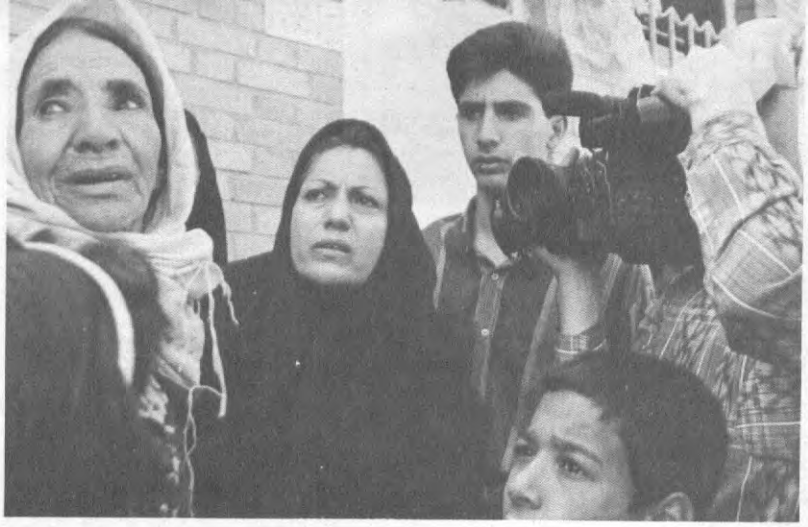
نتیجه آن که، مجموعهٔ ۹۰ دقیقه ای این نوار مستند به مجموعهٔ تصویرهایی بدل می شوند که نهایتاً بازتاب همدلی سازندگان خود را با واقعیت تلخ به نمایش می گذارند. این نوار مستند آکنده از لحظات و رگه هایی است که چند لحظه چون شهابی درخشیده و سپس، به دلیل عدم فضا و شرایط لازم برای گسترش و تداوم، خاموش می شوند. این رگه ها امکانات بالقوه ای را فراروی کارگردانان خود قرارداده اند که متأسفانه مورد عنایت و توجه آنان قرار نگرفته است.

ولیکن با تمام این اوصاف، مستند ویدیویی **این فیلمها را می خواین به کی نشون بدین** واجد ارزشی است که نام آن را در تاریخ سینمای مستند ثبت خواهد کرد. این وجه ارزشی، استفاده از نوار ویدیویی است. در آغاز فیلم و از طریق دوربین تصویربرداری ای که پشت صحنه را فیلمبرداری می کند، منوچهر مشیری را در کنار کلانتری و بنی اعتماد، می بینیم که با استفاده از یک دوربین فیلمبرداری ۱۶ میلی متری مشغول فیلمبرداری است. راوی فیلم، رخشان بنی اعتماد به ما می گوید که به دلیل دست و پاگیری و عدم تحرک موردنیاز در ثبت رویدادها خیلی زود تصمیم گرفتیم که کار را به شکل ویدیویی تصویربرداری کنیم، و بعد ادامه کار با یک دوربین **VHS** و از نوع خانگی آن، (پاناسونیک ـ مدل **M8000**) که تا به آخر همچنان ادامه می یابد.

نفس این رویداد و این که دال بر ارجحیت مدیوم دیگری در این مورد به غیر از سینماست، می تواند حادثهٔ ارزشمندی تلقی شود. رویدادی که ما را وادارد به شیوه های بیانی ویژه آن نیز فکر کنیم، تا مگر از رهگذر این اندیشه ها، بیان جدیدی بیابیم و با آن به گونه ای نو سخن بگوئیم؛ چنین رویکردی متأسفانه به قدری مدهوش ثبت و ضبط واقعیت ـ تمامی واقعیت، هرچند که میسر نباشد ـ است که اندیشه دربارهٔ بیان جدید این مدیوم نسبتاً جدید را فرصت نمی یابد ولی حرکتی را شروع می کند، و اهمیت قضیه دراینجاست. اکنون که قدم اوّل برداشته شده، می توان پرسید آیا کاربست بیان سینمایی در ویدیو، نوعی دیده فروبستن بر زیبایی شناسی ویژهٔ ویدیو نیست؟ مسلماً هر مدیومی بیان خاص خود را می طلبد. بیانی متناسب با ویژگیهای مثبت و منفی آن ـ ارزشها و کاستی ها ـ ویژگیهایی از قبیل حساسیت بسیار بالا به حداقل نور لازم و مسطح و فاقد عمق بودن تصویر یا هم جواری باند صدا و تصویر در کنار هم روی یک نوار، یا قابلیت تحرک ناشی از سبکی وزن و کوچکی ابعاد و سایر ویژگیها.

این **فیلم ها روبه کی می خواین نشون بدین** می تواند راهگشای سینمای مستند ما باشد. سینمایی ویدیویی که با استفاده از حتی دوربین های خانگی، تصاویری ماندنی ازواقعیت را ما بدست دهد، می تواند طلیعهٔ جنبشی باشد در سینمای مستند ما، در مستند اجتماعی ما؛ جنبشی که با دستی خالی و به اتکای عنصر اندیشه و تجربه، واقعیت را مورد کنکاش قرارمی دهد. مسلماً دستاورد این کنکاش موارد استفادهٔ شایان توجهی، هم در جامعه شناسی امروز ایران، و هم در سینمای مستند دارد.

با یک نگاه به آخرین مستند بنی اعتماد، **ایران دفتری**،



شهرک فاطمیه

متأسفانه همان معضلاتی را می بینیم که در **این فیلمها رو به کی می خواین نشون بدین** دیدیم. این بار، بنی اعتماد به سراغ بازیگر هنرمند و فقید سینمای ایران، زنده یاد ایران دفتری، می رود. انگیزهٔ آن در آغاز فیلم ـ نوار ـ، عدم وجود اسناد تصویری در مورد کار و فعالیت ایشان ذکر می شود. به دنبال گفتگویی تلفنی بین بنی اعتماد و داوود رشیدی، به عنوان رییس انجمن بازیگران ایران، در مورد ساخت این مستند ویدیویی توافقی به عمل می آید. به دنبال این گفتگو، ایران دفتری را در حال پوشیدن لباس به کمک یکی از دانشجویان رشتهٔ تئاتر که با وی بستگی ای نیز دارد می بینیم و بدنبال آن شاهد گفتگوی آنها در پارک هستیم و در ادامه، هنرمند قدیمی تئاتر و سینمای ایران را می بینیم که به کمک عصا و به سختی از بین ردیف های خالی صندلی در تئاتر دهقان عبور کرده، خود را به روی سن می رساند. سپس شاهد مکالمات تلفنی پی در پی تیم سازندهٔ فیلم در پی یافتن هنرمندان قدیمی تئاتر و سینمای ایران هستیم، تا درپی دعوتی از سوی سازندهٔ فیلم در تئاتر دهقان و کمی بعد در استودیو ژورک که لوکیشن بسیار از فیلمهای ایران دفتری بوده، حضور به هم رسانند. دیدارها دست می دهد، یک بار دیگر هنرمندان قدیمی و سالخوردهٔ میهنمان را می بینیم، که خوشحال از این دیدار، به گفتگو و زنده کردن خاطرات خصوصی و حرفه ای که با زنده یاد ایران دفتری داشته اند می پردازند. در دومین دیدار، هنرمندان متاخری، نیز حضور می یابند، این بار هم بر دوربین همان می رود که قبل رفت. در صحنهٔ پایانی فیلم شاهد خداحافظی ایران دفتری از هنرمندانی هستیم که به ملاقات او آمده اند، و بعد پایان.

در **ایران دفتری** نیز ساختار، با تنزل از جنبه های استنادی و تفسیری ویژه ای که نشکفته در دل اثر پنهان باقی می مانند، به سوی مستندی گزارشی گرایش می یابد. در تمام طول وقوع رویدادهای برابر دوربین، لحظات بسیاری رخ می نمایند که بنی اعتماد از کنارشان به غفلت می گذرد. لحظات نابی که، چه به لحاظ زیبایی شناسی سینمایی و قاعده های نمایش و چه به لحاظ محتوایی، واجد ارزشهای بسیار بالایی هستند. علت این کاستی، عدم تفسیر خلاق او از واقعیت است. یعنی جای خالی بنی اعتمادی که خالق **تمرکز** است.

به تبع چنین ضعفی، استواری تمام ساختار فیلم ـ نوار ـ با اشکال مواجه می شود. نگاه به واقعیت در حد نگاهی سردستی که تنها در سطح می گذرد باقی می ماند ـ از جمله سؤال زنده یاد ایران دفتری از صحت و سقم این خبر که مسئولان سینمایی و فرهنگی کشور به منظور قدردانی از هنرمندان قطعه گوری را در گورستان بهشت زهرا به آنان اختصاص داده اند، از دست می رود. رعایتِ ترکیبِ هنری در گزینش عکسهای قدیمی با تصویر زنده ـ هر اندازه اندک ـ می توانست لحظات پراحساس و نابی را به این اثر مستند ببخشد.

صحنه های عبور دفتری با قامت خمیده و به کمک عصا از کنار صندلیهای خالی تئاتر دهقان، در فضایی نیمه تاریک و گذشتن او از روی جدول خیابانهای در پارک در آغاز فیلم و یا عدم توانایی او در پوشیدن لباس زمانی که برای رفتن به پارک آماده می شود، به دلیل عدم انسجام اثر و همچنین عدم برخورداری از خطی حامل که حافظ تداوم نمایشی و موضوعی فیلم باشد، این جرقه ها امکان این را نمی یابند که در اتصال با یکدیگر، پرتوی بر زندگی و کار ایران دفتری افکنده، حقایق بیشتری را عنوان نمایند. حقایقی که می توانست طرح آنها، به ارائهٔ تصویر روشنی از موقعیت هنرمند در جامعهٔ بیانجامد. و سؤالاتی را پیش روی ما قرار دهد که: «مروت این است؟» ■