از خارج از محدوده تا روسری آبی

سینمای بنی اعتماد در یک دور سریع

م-آ

رخشان **بنی اعتماد** که به عنوان موفق ترین فیلمساز زن در سینمای دهه اخیر مطرح است، بعد از چند تجربه در عرصه سینمای مستند، فعالیت در مدار حرفه ای سینما را با *خارج از محدوده* آغاز می نماید، که یک کمدی انتقادی ـ اجتماعی در تقبیح بوروکراسی حاکم بر سیستم های اداری به شمار می آید. شخصیت مرکزی فیلم (حلیمی) که خود یکی از مهره های دون پایه این سیستم و از نظر اخلاقی به شدت پای بند موازین و معیارهای قانونی است، تحت شرایطی وادار به کشمکش با مظاهر بوروکراسی می گردد که در نهایت، به نتیجه دلخواه دست نیافته و در یک واکنش انفعالی به قابلیتهای فردی اش، جهت حفظ و اجرای قانون اتکا می نماید. بدیهی است در وهلهٔ اول، چنین مضمونی، تم آشنا و متداول در سینمای اجتماعی را که همانا مقابله فرد با سیستم ناکارا و نالایق است، در اذهان تداعی می نماید.

خارج از محدوده ضمن آنکه معترض مفاسد اداری و عوارض مترتب بر آن است، سعی دارد با تأکید بر نقش مخرب آن در ازهم گسیختگی های اجتماعی درصدد القای این مفهوم برآید که در بستر چنین شرایط ناهمگونی، پدیده ای همچون «قانون» که قرار است نقش اساسی در تنظیم روابط میان آدمهای جامعه را داشته باشد، چگونه از قابلیت های اولیه تهی گشته و به ضد خود مبدل می گردد. پس چندان تعجبی ندارد که چنین سیستم فرسوده ای، مار در آستین پرورانده و یکی از درون این ساختار، علیه آن طغیان می نماید.

بنی اعتماد در دومین تجربه بلند سینمایی اش *زردقناری* ضمن حفظ همان نگاه طنز گونه به آسیب های اجتماعی، این بار مفاسد اقتصادی و دلالیهای فاسد را نشانه روی می نماید. موضوع فیلم درباره کفاش جوانی است (نصرالله) که در تکاپو جهت برخورداری از یک موقعیت مالی مساعدتر در دایره تنگی از بزهکاران که به عنوان اهرمهای نظام اقتصادی ناسالم عمل می نمایند، گرفتار می آید. در واقع، نصرالله در کوشش برای استیفای حقوق به یغما رفته خود در رویارویی با بحرانی که بدان دچار گردیده، نه تنها چیزی به دست نمی آورد که برخی از امکانات دیگر را نیز از دست می دهد.

زردقناری همچنین مایانگر مناسبات آلوده رایج در جوامع شهری نیز است و ضمن نمایش پیچیدگیهای آن نسبت به مهاجرینی که در سودای تمکن مالی، راهی شهر گردیده و در نهایت، جذب مشاغل فاسد گشته و در حکم پادوهای حقیر کاسبکاران و مجرمین عمل می نمایند، نگاهی دردمندانه و ترحم آمیز دارد. *زردقناری* از نظر درونمایه با *خارج از محدوده* مشابهت زیادی دارد (جست و جوی نصرالله برای یافتن خودرو مسروقه اش با تلاشهای پیگیرانه حلیمی برای اعمال قانون، قابل قیاس است و در هر دو مورد، می توان یاس از راههای معمول و متعارف را در اتخاذ اقدامات فردی از سوی این دو مؤثر دانست.).

بنی اعتماد با ارائه *پول خارجی* سه گانه اش را در سینمای انتقادی ـ اجتماعی کامل می سازد. البته این بدان معنی نیست که فیلمساز در آثار بعدی اش، از این ژانر فاصله می یابد، بلکه بیانگر این مفهوم است که **بنی اعتماد** با حفظ همان ویژگیهای آثار اولیه اش به مرور از سبک خاصی در فیلمسازی بهره مند می گردد، که تأکید بر دنیای درونی انسان و دغدغه های انسانی از اهمیت بیشتری برخوردار می شود. به هر حال، *پول خارجی* به روایت زندگی یک کارمند ساده که از وضع مالی مناسبی بی بهره است و متأثر از این وضعیت از نظر روحی نیز در شرایط مساعدی قرار ندارد، می پردازد. مرتضی در گریز از واقعیات تلخ و شکننده ای که او را در برگرفته، به رویابافی و خیالپردازی متوسل گردیده و طی یک واقعیت گریزی ذهنی، سعی می نماید دقایقی از تنشهای ناشی از فشار فزاینده دنیای واقعی، خلاصی یافته تا با این مکانیسم دفاعی، فروپاشی روانی اش را به تأخیر افکند. او از واقعیت محض می گریزد، تا در تخیلی پوچ آرامش یابد و این تسکین موقت، همانند آرامشی قبل از

نرگس

طوفان، عواقب تلخی به همراه آورده و سرنوشت رقت باری برای مرتضی رقم می‌زند و در نهایت، او را روانه آسایشگاه روانی می کند. پایان واقع گرایانه فیلم به نوعی بر نقش محدودیتهای اجتماعی در شکل گیری تخیل بافیها سالم و آزاردهنده تأکید می گذارد، به تهدیدی که از این ناحیه، متوجه بهداشت روانی جامعه می گردد. *پول خارجی* از نظر مضمون و محتوا، شباهتهای بسیاری با فیلم *جایزه* (علیرضا داود نژاد) که طی نخستین سالهای بعد از پیروزی انقلاب تولید شد، دارد؛ با این تفاوت اساسی که شخصیت اصلی فیلم *جایزه* طی یک بخت‌آزمایی به طور غیر منتظره‌ای، صاحب یک هواپیمای دو موتوره گردیده و شرایط تازه که ظاهراً مطلوب به نظر می‌رسد، موجبات انحطاط او را فراهم می‌آورد. ولی در پول خارجی این موقعیت مطلوب به شکلی دیگر تنها در اذهان و خیالات مرتضی الفت نمود می یابد و هیچ گاه به صورت عینی و واقعی، تحقق نمی‌یابد. فصل انتهایی هر دو فیلم به طور شگفت‌انگیزی با هم قرابت دارند. هرکدام از این دو به گونه ای سرنوشت نکبت باری می یابند. و عجیب اینکه بازیگر اصلی هر دو فیلم، علی نصیریان بوده است!

فیلم *نرگس* تحولی جدی در مسیر فیلمسازی بنی اعتماد پدیدار می سازد که این دگرگونی به میزان قابل توجهی، متأثر از شرایط بیرونی و فضای فرهنگی آن مقطع خاص بوده است. در واقع *نرگس* به عنوان جسورانه ترین فیلم بنی اعتماد، صراحت و جسارتش را مرهون شرایط حاکم بر فضای فرهنگی کشور، طی سالهای ۶۸ الی ۷۰ است که آزادیهای تازه در عرصه های فرهنگی و هنری تولید آثار مهم و ماندگاری سینمای ایران موجب می گردد که بعضی از آنها به شمار می‌آید (فیلمهایی همچون *عروس*، *ناصرالدین شاه*، *بانو*، *مسافران*، *نقش عشق*، *سایه خیال*، و... دستاورد شرایط خاص و استثنایی آن دوره به حساب می‌آیند). *نرگس* به خاطر مضمون شجاعانه و بی سابقه اش در طول سالهای بعد از انقلاب، بسیاری از منتقدان و صاحب نظران امور هنری را متعجب کرده است. عده ای از نویسندگان و منتقدان با متمسک قرار دادن برخی شباهتهای ظاهری، این فیلم را با تعدادی از فیلمهای اواخر دهه چهل سینمای ایران همچون *تنگنا*، *صبح روز چهارم* و... قیاس نموده و فیلم را به عنوان ادای دینی به آن نوع سینما که منتسب به بخشی از جریانات روشنفکری بوده است، مورد ارزیابی قرار داده و چندتنی هم آن را با یکی از مبتذل ترین و سخیف ترین فیلمهای سینمای فارسی (موسرخه) مقایسه می نمایند.

این تفاسیر و تعابیر، قدری سوء تفاهم برانگیز جلوه می نماید، با توجه به اینکه درباره هر فیلم مهم و مطرح، معمولاً چنین سوء تعبیرهایی وجود دارد و همواره در ارزیابی چنین آثاری، نقش الگوها و مدلهای قبلی برجسته گردیده و در مورد آنها مبالغه می شود. موضوع *نرگس* زندگی زن میان سال (آفاق) و مرد جوانی (عادل) است که از طریق سرقت و اعمال بزهکارانه، امرار معاش می نمایند؛ ضمن آنکه این پیشه مشترک آنان را از نظر عاطفی به یکدیگر نزدیک ساخته است.

در طول یک سرقت، عادل با دختر

جوانی (نرگس) آشنا گشته و به او علاقه مند می گردد. این رویداد زندگی آفاق و عادل را در مسیر تازه ای قرار می دهد. آفاق برای اینکه عادل را از کف ندهد، به ناچار تن به تحقیر داده وخواستگاری از نرگس را برای عادل می پذیرد، در حالی که سعی می کند خود را به عنوان مادر عادل وانمود نماید.

آفاق به عادل تنها به عنوان یک تکیه گاه می نگرد، گرچه خود آفاق نیز برای عادل چیزی بیش از این نمی تواند باشد. مجموعه رویدادهایی، موجب می گردد در انتها آفاق قربانی این معادله سه جانبه گشته و با مرگی خودکشی گونه از سر راه آنان کنار رود. نگاه دردمندانه فیلمساز به آدمهای درگیر این وضعیت بحرانی و ناپایدار، به گونه ای است که شرایط حاکم به نقد کشیده می شود، و نه قربانیان محتوم آن! به همین دلیل، فصل پایانی فیلم، علی رغم لحن تلخ و یاس آلودش، بسیار واقع گرایانه جلوه می نماید و تأثیر دراماتیک آن را پررنگ تر می سازد. با توجه به لحن واقع گرایانه فیلم به جز آفاق، کس دیگری برای قربانی گشتن نمی توانست متصور باشد.

یکی از جذاب ترین قسمتهای فیلم نرگس سکانس های مربوط به عروسی نرگس و عادل است که بنی اعتماد با ظرافت زنانه ای همه چیز را درست و منطقی کنار یکدیگر قرار می دهد تا حس حاکم بر فضا به شیوه ای مؤثر به مخاطب انتقال یابد. دقت نظری که در فضاسازی به کار رفته، مانع از آن گردیده که فیلم در ورطه احساسات گرایی گرفتار آید. هوشیاری فیلمساز در این قسمت، مانع از آن می گردد تا احساسات سطحی و زن نوازانه فرصت خودنمایی یابند؛ به خصوص در سکانسی که آفاق، عادل و نرگس را روانه حجله گاه

نموده، خود بر روی پلکان به آینده تاریکش می اندیشد. این تنش درونی در آفاق به بیرون سرریز ننموده و در حد التهابات درونی نامبرده باقی می ماند. از دیگر برتریها و امتیازات فیلم *نرگس* می توان به موسیقی متناسب با حال و هوای فیلم و استفاده خلاقانه از عنصر مهمی چون نورپردازی اشاره نمود که میزانسن درست و تأثیرگذاری را موجب گردیده و این امکان را فراهم می گرداند تا فضای تیره و تار حاکم بر فیلم به عنوان تمهیدی نمایشی، جهت تأکید بر نگون بختی آدمهای داستان به کار آید. گرچه مضمون جسورانه *نرگس* کمی بعد این فیلم را به محاق توقیف می کشاند، ولی این مقوله از ارزشهای انحصاری فیلم نمی کاهد و نرگس را در کارنامه بنی اعتماد از جایگاه ویژه ای برخوردار می گرداند.

بنی اعتماد در آخرین دستاوردش در سینمای ایران (*روسری آبی*) ضمن آنکه از نظر مضمون و فضاسازی تحت تأثیر اثر قبلی اش (*نرگس*) قرار دارد، بار دیگر بر قابلیتهای فیلمساز به عنوان روشنفکری انسان نواز و کمال گرا، صحه می گذارد. در *روسری آبی* جایگاه طبقاتی آدمها جابه جا گشته و مهره چینی به گونه ای دیگر صورت می گیرد. مرد میان سالی (رسول) که سالها پیش همسرش را از دست داده، دل در گرو دختری (نوبر) از طبقات محروم اجتماع نهاده و این تمایل عاطفی او را رویاروی اطرافیان و اهالی جامعه قرار می دهد. در واقع، رسول که قربانی تلقیات، باور داشتها و پندارهای خرافی گونه رایج گردیده است، می باید در مسیر این تقابل و کشمکش، طبق معیارهای متداول در میان عوام از آبرومایه گذاشته و حیثیت و اعتبار را به ریسک گذارد. **بنی اعتماد** در *روسری آبی* باورهای عمومی را به چالش فراخوانده و با درهم ریختن ارزشهای کهنه، سعی در بازیابی آنها می نماید. در واقع *روسری آبی* برخی از مفاهیم و واژه ها را دگرگون ساخته و تعریف تازه ای از آنها ارائه می دهد. یکی از این مفاهیم، واژه «خوشبختی» است، که فیلم سعی دارد این گونه وانمود نماید که پدیده «خوشبختی» صرفاً یک احساس درونی و یک حس شخصی است و نه یک امکان بیرونی همانند برخورداری از تمکن مالی و...

البته، نه به این تعبیر ابتدایی و عوامانه که پول خوشبختی نمی آورد، بلکه روشن ساختن این موضوع که با رنگ آمیزی دنیای برون، نمی توان دنیای درون را شاداب و با طراوت ساخت و با توجه به این نکات، که یکی از دختران رسول (افتخار) علی رغم بهره مند بود از امکانات قابل توجه و شوهری سر به راه باز دچار خلاء درونی بوده و خود را خوشبخت احساس نمی نماید. یا نوبر که خواستگار جوان را طرد می کند، تا در کنار رسول آرامش یابد، می توان به مفاهیم و اندیشه هایی که فیلم قصد القای آنها را دارد، پی برد.

همچنانکه اشاره نمودیم *روسری آبی* از برخی جهات با *نرگس* مشابهت دارد و در تداوم اندیشه حاکم بر آن قرار می گیرد. آفاق و نوبر برای انتخابهایشان از انگیزه های یکسانی برخوردار بوده و هر دو به مردان مورد علاقه شان به عنوان تکیه گاهی قابل اعتماد، می نگرند و در واقع، آنها در انتخابهایشان تحت تأثیر عوامل و شرایط خاصی اند که گزینش آگاهانه را از آنان سلب نموده و مصلحت اندیشی را سرلوحه تصمیم گیریهایشان قرار می دهد. فصل وصلت رسول و نوبر در *روسری آبی*، فصل ازدواج عادل با نرگس را در اذهان تداعی می نماید.

فیلمساز همان ظرافتها و ریزه کاریها را این بار به گونه ای دیگر به کار می گیرد تا مفاهیم مورد نظر را در ایجازی ترین شکل ممکن، القاء نماید (نماهای اسلوموشن مربوط به حرکت موازی پاهای رسول و نوبر و...) روسری آبی از بازیهای خوب و استادانه عزت الله انتظامی و گلاب آدینه نیز بی بهره نمانده است.

ختم کلام اینکه اعتبار سینمای **بنی اعتماد** از این ویژگی ناشی می گردد که او نگاهی به دور از تقسیم بندیهای جنسیتی به انسان و روابط انسانی داشته و با نفی مرزبندیهای غیرواقعی و منسوخ، هیچ گاه در صدد برنمی آید تا با شیوه های ژورنالیستی و روشهای مدروز، به جانبداریهای سطحی و مبالغه آمیز از زنان پرداخته و با افکار و ایده های مبنی بر فمینیسم (به معنای رایج) مردستیزی نماید. در واقع، همدردی او با زنان آثارش به مردان نیز تعمیم یافته و اساساً نگاه سالم و سازنده وی به واقعیات اجتماعی و آسیب های موجود، مانع از آن می گردد تا فمینیسم افراطی در سطحی ترین شکل ممکن به آثار وی نفوذ یافته و دستاوردهای هنری او، زن نوازانه و مردستیزانه به نظر آیند. (البته منظور ما از فمینیسم، آن مفهوم مسخ شده و انحرافی آن است که امروزه در میان برخی روشنفکران رواج یافته است). بنی اعتماد از تلقیات موجود درباره فمینیسم، فاصله گرفته و در واقع با پشت سر نهادن آن، نابسامانیهای فرهنگی و اجتماعی را عامل بروز این جریانات انحرافی، قلمداد می نماید. و شاید همین ویژگی است که او را سزاوار برخورداری از عنوان موفق ترین زن فیلمساز سینمای ایران می گرداند.