پرسه در کوچه‌های رنج ...

نگاهی به «زیر پوست شهر» ساخته رخشان بنی‌اعتماد

● محسن سیف

«تا زمانی که مرز میان نقد هنری با اظهار نظرهای سلیقه‌ای، شناخته نیست؛ جلب اعتماد و احترام هنرمند و خالق اثر، ممکن نخواهد بود.»

زیر پوست شهر از چند جهت، مهم‌ترین فیلم در کارنامهٔ شاخص‌ترین بانوی فیلمساز ایرانی است. رخشان بنی‌اعتماد در این واپسین اثر سینمایی خود به سطح قابل اعتنایی از هماهنگی میان فرم و محتوا می‌رسد. ساختار روایی *زیر پوست شهر* آمیزه‌ای زبردستانه از عناصر کلاسیک سینمای داستان‌پرداز با مؤلفه‌های آشنا در سینمای مستند است. ترکیب‌بندی اجزای اثر از چنان ظرافت و دقتی برخوردار است که مرزهای دو شیوهٔ ناهمگون روایتی را کم‌تر احساس می‌کنیم و جز در مرحله فصل‌بندی روایت، تغییر ضرباهنگ و دوگانگی لحن اثر محسوس نیست. تجارب با ارزش بنی‌اعتماد در عرصهٔ مستندسازی، کمک شایانی به انسجام ساختار و لحن واقع‌گرایانهٔ *زیر پوست شهر* کرده است. گرایش به سینمای اجتماعی و فعالیت پیگیر در این عرصه نیز از علاقه و تمایل بنی‌اعتماد به سینمای مستند سرچشمه می‌گیرد. با مرورزودگذر کارنامهٔ حرفه‌ای وی نیزمی‌توان حرکت همزمان رو به جلو و رو به بالای او را دریافت. ورود وی به گسترهٔ سینمای حرفه‌ای با تردید و احتیاطی منطقی همراه است.

او *خارج از محدوده* (۱۳۶۷) را در شرایطی می‌سازد که زنان فیلمساز، جایگاه متزلزل و کم‌اعتباری دارند. فیلم در مجموع، تجربهٔ موفقی است که اعتماد به نفس بنی‌اعتماد را تقویت می‌کند. او در *زرد قناری* (۱۳۶۷) جسارت بیش‌تری پیدا کرده است و از زاویه‌ای نزدیک‌تر به سلیقه و دیدگاه خود به بررسی روابط اجتماعی می‌پردازد. فرصت بیشتری برای تجزیه و تحلیل وداوری دربارهٔ رویدادهای جهان پیرامون دارد. اگرچه تا پیش از دو تجربه مستقل *روسری آبی* و *بانوی اردیبهشت* بخشی ازدانسته‌ها و داشته‌هایش را در تبادل ناگزیر رابطه‌های استودیویی و سرسپردگی در برابر قاعده‌های معمول و مرسوم سینمای حرفه‌ای از دست می‌روند، اما در ناگزیرترین لحظه‌های حضور حرفه‌ای نیز، نشانه‌های آشنایی از خود را درفرم ساختاری وخط سیر محتوایی این آثار بر جای می‌گذارد. درک این نشانه‌های همگونی، شاید کار چندان ساده‌ای نباشد، اما در یک بررسی دقیق و نزدیک، امکان بیشتری برای این نشانه‌شناسی پدید می‌آید و از طریق آن می‌توان دریافت که *زیر پوست شهر* و *روسری آبی* در *خارج از محدوده* نطفه بسته است. اگرچه تفاوت‌های

ساختاری و درون‌مایه‌ای این آثار به نظر از شماره بیرون می‌رسد. این همه دگرگونی، حداقل در یک مورد جوهری و درونمایه‌ای، همگونی و شباهت پیدا می‌کند. مرکزیت اجتماع کوچک و کوشش دریغ‌آمیز برای دوام و قوام این نقطهٔ محوری - یعنی خانواده - از *خارج از محدوده* تا *زیر پوست شهر* امتداد می‌یابد.این میل آرزومندانه و همواره در کشاکش با موانع و دشواری‌های غافلگیرکننده را هر بار در شکل و قالبی متفاوت شاهد هستیم.زن یا مرد بودن شخصیت محوریِ قصه هم هیچ تغییری در اشکال مواجهه و رویارویی با دشواری‌ها پدید نمی‌آورد. در سه فیلم‌نخست بنی‌اعتماد، شخصیت مرد، محور رخدادهاست و از *نرگس* به این سو، حضور زن را پررنگ‌تر می‌یابیم. تغییر جنسیت،تغییری در روند مقابله و مقاومت ایجاد نمی‌کند، اما همدلی و همراهیِ افزون‌تری را برمی‌انگیزد. تنها در *بانوی اردیبهشت* است که «زن» در روند شکل‌گیریِ حوادث نقش اساسی پیدا می‌کند. درونمایهٔ اثر ارتباط تنگاتنگی با موقعیت زن در شرایط‌اجتماعی دارد و تغییر جنسیت در این مورد خاص، اساس ماجرا را در هم می‌ریزد. اگر چه در *بانوی اردیبهشت* نیز همچنان‌خانواده را مرکز و محور توجه می‌بینیم.

دومین فصل مشترک مضمونی در آثار بنی‌اعتماد، حضور تکرار شوندهٔ شخصیتی یگانه در شرایط متفاوت است. ویژگی‌های‌سرشتیِ این شخصیت، در قالب‌های بیرونی متغیر و متفاوت نیز بازتابهای همسان دارد. گویی شخصیتی یگانه است که درشرایط گوناگون به مقابله با دشواری‌ها برمی‌خیزد. از *نرگس* به این سو، شاهد ظهور «عشق» به عنوان برانگیزاننده‌ترین عنصردرونمایه‌ای در آثار رخشان بنی‌اعتماد می‌شویم. این وجه از عناصر نکل‌دهندهٔ درام در *نرگس*، *روسری آبی*، *بانوی اردیبهشت* و *اپیزود باران* (*دخترک و بومی*) از *قصه‌های جزیره*، جلوه بیرونی نمایان‌تری دارد، اما در *زیر پوست شهر*، نیز نقش پیش‌برنده‌ای می‌یابد و از انگیزه‌های اصلی حرکت و تکاپوی عباس، شخصیت محوریِ مردانه قصه است. و در عین

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

حال، تغییر نگرشی ظاهری از تلقی فیلمساز نسبت به عشق را به نمایش می‌گذارد که حتی می‌توان به گمراهیِ تماشاگر بینجامد. به‌راستی می‌توان باور کرد که نگاه عمیق و ستایش‌آمیز رخشان بنی‌اعتماد نسبت به عشق، دستخوش چنان دگرگونی و تغییری شده است که اصلی‌ترین دلمشغولیِ قهرمان مردِ قصه (عباس) را فریبی تلخ و هولناک می‌بیند؟

دلبستگیِ عباس به آن دخترِ کارمند، عشق است یا فریب؟ واکنش‌های کودکانهٔ او، حکایت از عشقی شورانگیز و رؤیایی دارد و این شور و شیدایی را جابه‌جا به نمایش می‌گذارد و تک‌گوییِ درون آسانسور، اوج این شیفتگیِ کودکانه است، اما دختر جوان را در چند حضور زودگذر، صورتکی متحرک بیش نمی‌یابیم.

مقایسه عشق‌های شورانگیز *نرگس*، *روسری آبی* و حتی *بانوی اردیبهشت* با عشق مطرح شده در *زیر پوست شهر*، حکایتگر بی‌اعتمادی و سرخوردگیِ بنی‌اعتماد از عشق نیست، بلکه کوششی است برای تلخ‌تر نشان دادن جهانِ پر نیرنگ و تیره‌ای که‌عشق را در آن راهی نیست، که اگر بود، این گونه تاریک و دهشتناک نمی‌شد. تفسیر و تحلیلی این گونه را اگر بپذیریم، جهانِ تصویر شده در *زیر پوست شهر* را تیره‌تر و هول‌انگیزتر خواهیم دید که شاید به هدف‌مندیِ فیلمساز نزدیک‌تر باشد. اما تناقض حضور شخصیتی با شاخص‌های انسانی «طوبا» ـ قهرمان اصلیِ قصه ـ را چگونه توجیه خواهیم کرد؟

آیا می‌توان پذیرفت در جهان تیره و تاریک و سردی که عشق را به آن راهی نیست، شخصیت انسانی، مقاوم و ایثارگری چون «طوبا» فرصت ابراز وجود پیدا کند؟ اگر باور داشته باشیم که «ایثار» مهم‌ترین عنصر جانمایه‌ایِ تولد عشق است، جهان حضور و بروز «طوبا» نمی‌تواند جهان خالی از «عشق» باشد. این گره تا پایان *زیر پوست شهر* ناگشوده می‌ماند.

«طوبا»ی *زیر پوست شهر*، شخصیت تکلمه‌ای «آفاق» *نرگس* است که بخشی از جسارت غریزی و لجاجت‌آمیز «نوبر» *روسری آبی* را به ارث برده است و بی‌آن که شباهت و قرابت ظاهری و عینیت یافته‌ای با «فروغ» *بانوی اردیبهشت* داشته باشد، «چرا»های همیشه بی‌پاسخ «زن» بودن و «مادر» بودن و «عشق» بودن را در قالبی عامیانه و برکنار از پیچیدگی‌های شاعرانه تکرار می‌کند.

شخصیت‌های اصلیِ بنی‌اعتماد از *نرگس* به این سو، در این فصل مشترک نیز به یکدیگر نزدیک می‌شوند. وجه‌غریزیِ شخصیت «طوبا» بروز نمایان‌تری از سایر شخصیت‌های آثار بنی‌اعتماد دارد «طوبا» به یک معنا، غریزی‌ترین شخصیت آثار سینمایی رخشان بنی‌اعتماد است. رفتار و کردار و واکنش‌هایی بر اساس یک میل نهفتهٔ غریزی شکل می‌گیرد،هرگز فرصت چون و چرا و تجزیه و تحلیل نداشته است. با نیروهای پنهان غریزه، مادر بودن، همسر بودن و زن بودن خود را ثابت نمی‌کند، بی‌آن که مجال اندیشه در خصوص «انسان» بودنِ خود را پیدا کرده باشد، و تنها در لحظه‌های احساس خطر،واکنش نشان می‌دهد. وقتی نگرانی و احساس خطری در میان نباشد، مثل برکه‌ای دور افتاده در یک برهوت بی‌نام و نشان،ساکن و ساکت و آرام است. خواب است. شاخک‌های حسیِ نیرومندی دارد، اما برکنار از میل تعالی‌بخش مکاشفه، وقتی حساس شده و واکنش نشان می‌دهد که صدای تهدیدکننده‌ای خواب عمیق و تاریخی‌اش را برآشوبد. میل غریزیِ مکاشفه‌و خطرکردن را در یک شکل سرکوب‌شده از تبار تاریخیِ خویش به ارث برده است. به نظر می‌رسد که تا پایان جهان نیز،شاخک‌های حسی‌اش را برای کشف یک ناشناخته حساس نخواهد کرد. آموخته‌های موروثیِ تقویت شده نیاکانش در تجربه وتکرار قرن‌های دور و دراز، به صورت یک ویژگیِ سرشتی در نهادش به ودیعه گذاشته شده و اینک بخش نشانه‌ایِ شخصیت وهویت او را تشکیل می‌دهد. خلقت رنج‌آمیز جنسیت و «زن» بودن خود را باور دارد و تسلیم و شکیبایی را بخشی از اجزای‌هستیِ خویش می‌داند. موذی‌گریِ هر از گاهش از ناگزیریِ این خلقت رنج آمیخته است. به پس و پیش رانده می‌شود و دلایل‌این تموج را در جزیره‌ای به وسعت و حجم حضور خود جست‌وجو می‌کند. سرک کشیدن به مرزهای بیرونیِ این جزیره، هراسان‌و مضطربش می‌کند؛ از همین روست که در برابر دوربین تلویزیونی، سراسیمه نشان می‌دهد. اعتراض و پرخاش او نیز، کوششی‌برای سرپوش گذاشتن به این سراسیمگی و اضطراب است. رخشان بنی‌اعتماد، مکاشفهٔ دلگیر و غمبار خود را تا مرحلهٔ عریان‌کردن روح زن در «طوبا»ی *زیر پوست شهر* ادامه می‌دهد تا وجه دیگری از هویت انسانیِ زن را در ورای پردهٔ نقره‌ایِ سینما باورکنیم.

زیر پوست شهر، مصرع تکمله‌ای قصیده‌ای است که سینمای اجتماعیِ ایران را به مرز بلوغ می‌رساند؛ سینمایی که با خشت وآیینهٔ ابراهیم گلستان شکل درخور توجه و قابل اعتنایی پیدا کرد و از آن زمان تا امروز نمونه‌های ارزشمندی را شاهد بوده‌ایم.اگر چه قالب بیرون بسیاری از ملودرام‌های کلیشه‌ای ـ خانوادگی، شباهت‌هایی با نشانه‌های سینمای اجتماعی دارد، اما نبایدفراموش کرد که این شباهت‌ها در پوستهٔ ظاهریِ این آثار متوقف می‌ماند و قابلیت نفوذ به درونمایهٔ تفکر برانگیز این سبک اصیل سینمایی را پیدا نمی‌کند. سینمای اجتماعی و واقع‌گرای ایرانی که متأثر از آثار نئورئالیستی ایتالیا به نظر می‌رسد، تا سالهای پایانیِ دههٔ پنجاه نمونه‌های ارزشمندی چون *دایرهٔ مینا*، *گوزن‌ها* و ... را ارائه می‌کند، اما در تغییر شرایط اجتماعی وفرهنگی پس از انقلاب است که فرصت شکوفایی می‌یابد. رخشان بنی‌اعتماد در این شکوفایی نقش ارزشمندی دارد.

بنی‌اعتماد، شخصیت «طوبا» را برای نخستین بار در مستندی با همین نام *زیر پوست شهر* (۱۳۷۵) کشف کرد. در بانوی اردیبهشت ۱۳۷۶ هویت ملموس‌تری به آن بخشید و در نسخهٔ داستانی ـ سینماییِ *زیر پوست شهر* (۱۳۷۹) درنزدیک‌ترین فاصلهٔ این شخصیت قرار گرفت.

زیر پوست شهر از جهت جلب و جذب تماشاگر نیز فیلم موفقی بود و در عین حال واکنش‌های موافق و مخالف بسیاری در میان‌نویسندگان و منتقدان سینمایی برانگیخت. نقدها و نقطه نظرهای ارائه شده دربارهٔ *زیر پوست شهر*، نشانگر اهمیت ساختاری- محتواییِ آن در شرایط کنونیِ سینمای ایران است.

متأسفانه به دلیل نامشخص بودن مرز میان نقد هنری و اظهار نظرهای سلیقه‌ای، بخش قابل توجهی از نقد و نوشتارهای‌مرتبط با *زیر پوست شهر*، در حد صدور احکام سلیقه‌ای متوقف می‌شد. به عنوان مثال، برخی از این نوشتارها، تصویرسازیِ تأثیرگذار از مسائل تلخ اجتماعی را نقطه ضعفی برای *زیر پوست شهر* می‌دیدند و بر آن خرده می‌گرفتند. در این باب، گفتنی‌بسیار است.

□□□

رسالت هنر، نسخه پیچیدن برای دردهای اجتماعی نیست!

این که از یک هنرمند واقع‌گرا انتظار داریم در کنار تصویرسازی از ناهنجاری‌های اجتماعی، گریزگاه‌های برون‌رفت و مقابله با این ناهنجاری‌ها را هم ارائه بکند، البته توقع بی‌جایی نیست. اما باید توجه داشت که ارائه روش‌های درمانی در یک اثرهنری، بسیار متفاوت با آن چیزی است که ذهنیت برخی منتقدان را به خود مشغول می‌کند. در واقع این که برخی نویسندگان‌سینمایی از سازندگان آثار اجتماعی توقع دارند همزمان با طرح درد، نسخه‌ای برای درمان بنویسند، از عدم شناخت مدیوم سینما نزد آنان حکایت دارد. حتی اگر برای هنر و هنرمند رسالت و تعهد اجتماعی قائل باشیم، معنایش این نیست که هنرمند می‌تواند و باید برای برون‌رفت از مصائب طرح‌شده در اثرش راهکار ارائه کند. کار هنر و هنرمند نسخه‌پیچیدن نیست. در حالی‌که می‌دانیم موفق‌ترین آثار هنری و

سینمایی، آن گروه از آثاری هستند که در عین تصویرسازیِ مؤثر و تأثیرگذاری عمیق برمخاطب، درد و درمان را همزمان با هم مطرح می‌کنند. هنرمند واقعی ناهنجاری‌های اجتماعی و دردهای بشری را ریشه‌یابی می‌کند، علت‌ها و معلول‌ها را در کنار هم می‌نشاند و با درآمیختن آنها تصویری شبه‌واقعی از درد می‌سازد. برانگیختن حس‌همدردی و همدلی مخاطب، بخش پنهانی و پیچیده‌تر این روش درمانی است. وجه نمایان‌تر آن را همزمان با تصویر کردن درد بر پردهٔ سینما و یا بر صحنه عرضه می‌کند، بی‌آن که به شکل مستقیم و رو در رو با تماشاگر، دستورالعمل و راهکار ارائه کرده باشد.

به زبان ساده‌تر؛ تأثیرگذاریِ یک نمایش تصویری و یا زنده، جز از طریق به هم برآمدن علت‌ها و معلول‌ها، امکان‌پذیر نخواهد بود. ریشه‌یابیِ علت و معلول هر حادثه و رخداد تلخ اجتماعی، مهم‌ترین مرحله شناخت و به تبع آن، درمان است. در واقع، خالق یک اثر هنری، با تصویرسازیِ درست و دقیق از یک معضل اجتماعی، مهم‌ترین گام درمانی را برمی‌دارد، بی‌آن که نسخه‌ای پیچیده باشد و دارویی تجویز کرده باشد. رسالت هنر، برانگیختن حس برتری‌جویی و شناخت در آدمی است. تقویت قوای ادراکی و پرورش احساسات انسانی و زیبایی‌شناسانه، مهم‌ترین رسالت هنر است و درمان هیچ دردی، برکنار از تکامل یافتگیِ روح زیبایی‌شناسانه در انسان نمی‌تواند باشد. ناهنجاری، درد، پلشتی و تیره‌بختی، از بخش تاریک و زشت روح آدمی سرچشمه می‌گیرد و هنر زاییدهٔ روشن‌ترین و درخشان‌ترین حادثه در مرحلهٔ خلقت انسان است. به تعبیر ساده‌تر، هنر مهم‌ترین درمان و تسکین شناخته‌شده برای مقابله با رنج‌های پایان‌ناپذیر روح آدمی است. پس کسانی که در مواجهه با یک اثر هنریِ واقع‌گرا، روش‌های درمانیِ نهفته در تصاویر تلخ و دردناک اجتماعی را درنمی‌یابند و دستورالعمل صریح و نسخهٔ پیچیده شده طلب می‌کنند درک درست و روشنی از مقولهٔ هنر ندارند.

از سوی دیگر، نکته‌های نهفته و باریک‌تر از مویی در رابطهٔ متقابل هنرمند متعهد با منتقد متوقع وجود دارد که به سادگی نمی‌شود از کنار آن عبور کرد.

اگر رسالت و تعهدی برای هنر و هنرمند قائل هستیم، نباید فراموش کنیم که منتقد و نقاد هنر هم تعهد و رسالتی دارد که اگر این تعهد منطقی و توقع بجا را بر نیاورد، اظهار نظر و داوری‌اش فاقد ارزش خواهد بود. در واقع، همان گونه که یک منتقد از خالق اثرهنری، دانش و قابلیت و ذوق هنری طلب می‌کند، هنرمند هم توقع دارد که نقد و داوری دربارهٔ اثرش متکی به آگاهی، شناخت و استدلال باشد. منتقدی که از یک هنرمند و فیلمساز انتظار دارد علاوه بر ترسیم و تصویر دردهای اجتماعی، روش‌های درمانیِ آن درد را در فصل پایانی و یا در لحظه‌های پراکنده‌ای از اثر ارائه و یا حداقل پیشنهاد کند، باید خودش هم در قبال آن چه می‌نویسد و آن چه توقع دارد، از یک حداقل آگاهی و بینش هنری بهره‌مند باشد. برخورداری از همین حداقل آگاهی و بینش هم می‌تواند بسیاری از مشکلات و بی‌اعتمادی‌های موجود میان هنرمند و منتقد را از پیش رو بردارد.

چرا که در چنین حالتی، اصولاً پرسش و توقع نابجایی مطرح نخواهد شد که سبب‌ساز مجادله و ابهام شود. چون منتقد بهره‌مند از بینش و درک هنری می‌داند که هر اثر هنری و نمایشی، همزمان با تصویر کردن دقیق و تأثیرگذار دردهای اجتماعی، روش‌های مقابله و برون‌رفت از آن مشکل را هم به خودیِ خود ارائه کرده است. مگر نه این که شناخت موشکافانهٔ یک درد، گام نخست مقابله و درمان است؟

پس اظهارنظرهای نوشتاری برخی نویسندگان سینمایی دربارهٔ *زیر پوست شهر* و خرده‌گیری از رخشان بنی‌اعتماد که چرا به تصویر کردن درد پرداخته است، بی‌آن که داروی شفابخش ارائه کند، از آن نوع داوری‌هاست که خود به دارو نیازمندتر است!

هنگامی که هنوز به این درک ساده و ابتدایی از مناسبت‌های ارتباطی در مقولهٔ هنر نرسیده‌ایم و نمی‌دانیم تصویر کردن تأثیرگذار، برانگیزاننده و تفکر برانگیز یک ناهنجاری و درد اجتماعی، به خودیِ خود دربردارندهٔ نشانه‌شناسیِ روش‌های درمانی هم هست، چگونه می‌توانیم انتظار داشته باشیم، پدیدآورندهٔ آن اثر، اعتبار و ارزشی برای داوریِ ما قائل شود؟

فاصله میان هنرمند و منتقد هنری از همین نقطه آغاز می‌شود و هر روز عمق بیشتری پیدا می‌کند. آگاهی و درک متقابل، محکم‌ترین پل ارتباطی میان هنرمند و منتقد است■