گفت وگو با
رخشان بنی اعتماد

□ نقد سینما : خیلی متشکریم که دعوت ما را پذیرفتید. سؤال اول در مورد دلایل و نحوهٔ ورود شما به کار سینما و فیلمسازی است.

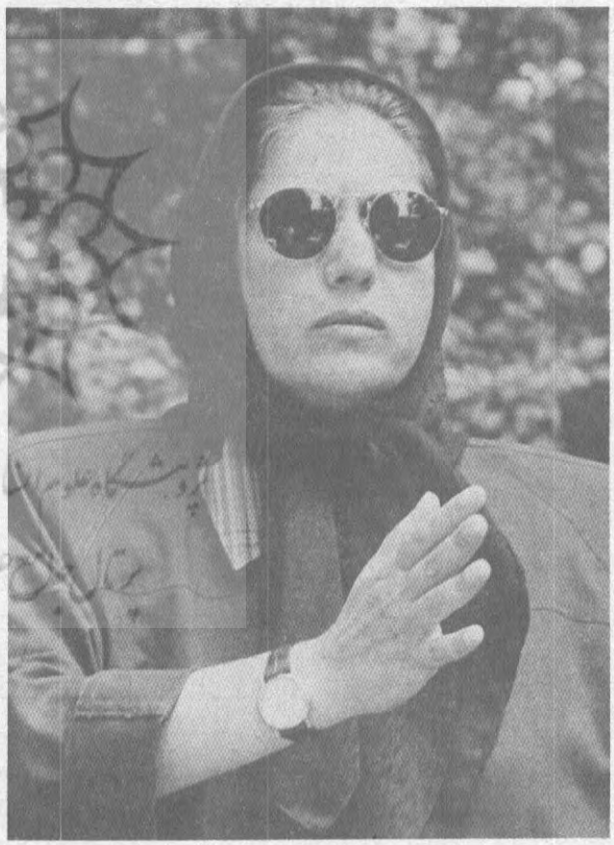
رخشان بنی اعتماد: شروع کارم از تلویزیون بود بعد از یک دورهٔ ۹ ماهه منشی گری صحنه در مدرسه تلویزیون و سینما مشغول کار شدم.

□ نقد سینما : ببخشید، چه سالی بود؟

بنی اعتماد: سال ۵۱ به مدرسهٔ تلویزیون و سینما رفتم. از ۵۲ مشغول به کار شدم و بعد رفتم به دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک. در واقع، جذابیت برقراری ارتباط باعث شد که وارد کار سینما بشوم.

قبل از رفتن به مدرسهٔ تلویزیون و سینما، مدت کوتاهی رشتهٔ معماری می‌خواندم و اصلاً تصمیم داشتم معماری را ادامه بدهم. ولی وقتی به تلویزیون آمدم و با مقولهٔ ارتباط آشنا شدم، دیدم آن قدر این وسیله جذاب است که می تواند تمام نیازها و علاقه های فکری و شخصی آدم را، در برقراری ارتباط، پاسخگو باشد. این جذابیت باعث شد که به دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک بروم و در آنجا کارگردانی سینما بخوانم، در تلویزیون هم کار می کردم. اواخر دورهٔ دانشکده در چند پروژهٔ سینمایی به عنوان دستیار و مدیر برنامه ریزی همکاری می کردم. چند مستند هم در تلویزیون ساختم.

قبل از ورود به سینما تعدادی فیلم کوتاه ساخته بودم؛ درس این کار را خوانده بودم؛ در سینما به عنوان دستیار و برنامه ریز کار کرده بودم؛... اینها، هم تجربیات خوبی برای من بود، و هم شرایط لازم را برای شورایی که می‌خواستند به من اجازهٔ کار بدهند فراهم می کرد. شرایط نوشته شده را داشتم؛ شرایطی که به عنوان قانون برای ورود به عرصهٔ سینما لازم است. می ماند آن تردیدهایی که برای اولین کار برای هر فیلمسازی هست، و دیگر این که شاید به دلیل زن بودن، این حساسیت و عدم اعتماد به من شدیدتر بود. اصرار خیلی زیادی بود که که برای اولین کارم حتماً مشاور داشته باشم، چیزی که من مطلقاً زیر بارش نرفتم. فکر نمی کردم که ضرورت داشته باشد. من هنوز هم بسیار به کار گروهی و مشاوره معتقدم، از آن استقبال می کنم و لذت می برم، اما چون در کار اول، قرار بود مشاور به این دلیل در کنارم قرار بگیرد که عدم اعتماد نسبت به من برطرف شود، من زیربار نرفتم. مدتی کار به تأخیر افتاد، مشکلاتی داشتیم، اما بالاخره حل شد.



• آن حساسیت ها و دلایلی که من را به سینما می کشاند، عواملی هستند که موجب گرایش من به مستند اجتماعی، به عنوان تنها شکلی از مستند که برای من جذاب است، می شود.

• من با این که تلخی ها دیده شود، موافقم، ولی اصلاً موافق «تلخ دیدن» نیستم.

به هر حال موقعیت بوجود آمد؛ موقعیتی که طبعاً برای برخی ممکن است پیش بیاید و برای برخی دیگر هم پیش نیاید. یعنی واقعاً اینطور نیست که اگر کسی تمام شرایط را داشته باشد، می تواند وارد سینما بشود. فکر می کنم که متأسفانه مقداری هم به اتفاق و شانس بستگی دارد. یعنی در یک موقعیت خاص، امکان ساخت فیلم اول برای یک فیلمساز فراهم بشود یا نشود.

ن.س : شروع کار فیلمسازی شما با فیلم مستند بود. لطفاً در مورد مستندهای اولیه تان تا **تمرکز** (که اطلاعات کمی دربارهٔ آنها هست) توضیح بفرمایید.

بنی اعتماد: سابقهٔ فیلمسازی مستند یکی از مسائلی بود که کمک کرد وارد سینما بشوم. چند سال اول پس از انقلاب دورهٔ شکوفایی فیلم مستند در تلویزیون ایران بود. شاید شما چون پی گیر سینمای مستند هستید آن دوران را مطالعه کرده باشید. گروهی از بچه های کارگردان فیلم تلویزیون؛ جمعی که در کنار هم سینمای مستند را، درست در بستر واقعی مسائل اجتماعی بعد از انقلاب تجربه می کرد؛ نسلی که سینما را به عنوان یک وسیلهٔ کاربردی مؤثر می شناخت و داشت راههای استفاده از آن را پیدا می کرد؛ گروهی که از زاویه ای به سینما نگاه می کرد، که اگر ما امروز در میان فیلمسازان فعلی تک جرقه هایی از آن را ببینیم، باید به عنوان یک نور امید، به آن بچسبیم، این نگرش آن موقع، به صورت یک موج به وجود آمد. متأسفانه، این موج در آن دوران با یک برخورد غیرحرفه ای، و شاید یک برخورد غلط اداری متوقف شد. دورانی که امروز می توانست به عنوان یک سکوی پرتاب قوی، در سینمای ما مؤثر باشد.

ن.س : فقط در تلویزیون نبود. در آن دوران در کانون پرورش فکری و در نهادهای دیگر مستندهای خیلی باارزشی ساخته شد.

بنی اعتماد: حتماً، جاهای دیگری هم بود. ولی من در آن دوران شانس این را داشتم که در کنار آن جمع باشم چون من تازه کارتر از آنها بودم و بیشتر یاد می گرفتم تا اینکه بخواهم فیلم بسازم. شاید هم تلویزیون به دلیل این که یکی از مراکز مهم و متمرکز مستندسازی بود و امکانات بیشتری داشت، می توانست خیلی به این موضوع کمک کند.

به هرحال، آن گروه از هم پاشید. در واقع فیلم سازی مستند به آن شکل متوقف شد. بعداً، عده ای به شکل دیگری کار را دنبال کردند. من در آن دوران داشتم تجربه می کردم و یاد می گرفتم. در کنار کسانی مثل: ابراهیم مختاری، شهلا اعتدالی، فریده شفایی، فریدون جوادی، اُردزند، محمد تهامی نژاد، کیوان کیانی، منوچهر مشیری و ... در آن زمان، شروع کردم به مستندسازی برای گروه اقتصاد تلویزیون. مستندهایی که حالت گزارشی داشت.

پیش از اینها تجربهٔ دیگری داشتم و در واقع، اولین کار بود. با عده ای بچه های تئاتری جوان، برنامه ای در مورد **پیدایش صهیونیسم** می ساختیم. بازسازی فیلمهای آن مجموعه را من انجام می دادم؛ مجموعهٔ پیدایش صهیونیسم؛ شاید سال ۶۱.

در آن زمان، در گروه اقتصاد در کنار بچه هایی کار می کردم که مستندسازی و نفس کار در تلویزیون برایشان بسیار جدی بود. آن گروه دیگر به شکل سابق وجود ندارد، و من هم سال ۶۵ به طور کامل از تلویزیون بیرون آمدم. فیلمهایی که در آن دوران کار کردم: اشتغال مهاجرین روستایی به شهر، به مناسبت روز جهانی کارگر، تدابیر اقتصادی جنگ، فرهنگ مصرفی، و ... .

ن.س : در آن سالها، در تلویزیون فقط کار مستند می کردید؟

بنی اعتماد: در بین آن کارها، در سینما هم به عنوان دستیار و مدیر برنامه ریزی کار می کردم. اولین کارم در سال ۵۹ بود. **آفتاب نشینها** را با صباغزاده کار کردم. با وحیدزاده، **تحفه هارا** کار کردم. **گلهای داودی** را کار کردم. با کیانوش عیاری، **تنوره دیو** را کار کردم. حسن بزرگ کار کردن با فیلمسازهای مختلف، این است که از عده ای آدم واقعاً می آموزد، و در کار با عده ای هم می فهمد که چه کارهایی را نباید کرد. مهمترین تجربهٔ من در آن دوران، کار با کیانوش عیاری بود.

ن.س : چه انگیزه ای باعث شد که نوع مستند اجتماعی را انتخاب کنید؟

بنی اعتماد: اینطور نیست که آدم چند نوع کار را جلوی خودش بگذارد و یکی را انتخاب کند. شاید آن چیزی که انتخاب شد، تنها موردی بود که من توانستم به طرفش بروم. شاید یک دلیلش برمی گردد به آن مقطعی که من کار خودم را شروع کردم. شاید آن امکان ارتباطی را که من در سینما می دیدم و باعث شد که وارد سینما شوم، همان تعیین کننده بود که نوع مستند اجتماعی را انتخاب کنم. در واقع، انتخاب از بین چند عامل صورت نمی گیرد، بستگی به نگاه، پیش زمینه و علایق دارد که انتخاب من می شود. به طور خلاصه، آن حساسیت ها و دلایلی که من را به سینما می کشاند، عواملی هستند که موجب گرایش من به مستند

بنی اعتماد و منوچهر مشیری

اجتماعی، به عنوان تنها شکلی از مستند که برای من جذاب است، می شود. شاید تنها موردی که در بین کارهایم کمی با بقیه تفاوت می کند، فیلم خانم ایران دفتری باشد، که در پس آن هم، به نوعی جنبه های اجتماعی وجود دارد. در واقع، شکل دیگری از کار را یا بلد نیستم یا روی آن شناخت یا کشش ندارم.

ن.س : من فکر می کنم این دغدغهٔ شماست. چون در کارهای داستانیتان هم این دید اجتماعی دیده می شود.

بنی اعتماد: من نمی توانم این را تعریف کنم که، من به چه دلیل این جور چیزها را می سازم. من زندگی را خیلی تئوری نگذرانده ام. آن چیزهایی که در فیلمها و مستندهایم می گذرد، مطلقاً آن چیزهایی نیستند که از دور تماشاگر آن بوده باشم و حالا دربارهٔ آنها فیلم بسازم. هیچ وقت از این موضوعها دور نبوده ام و به طور مستقیم یا غیرمستقیم با آنها درگیر فکری بوده ام.

ن.س : می رسیم به **تمرکز**، به عنوان یک مستند کامل و حساب شده. این فیلم در چه زمینهٔ اجتماعی و براساس چه نیازهایی ساخته شد؟

بنی اعتماد: آن زمان در گروه اقتصاد، یک گروه تحقیق کار می کرد، و کسانی هم که فیلم می ساختند روی یک سری موضوعات اقتصادی مقطعیِ مربوط به آن زمان کار می کردند و یک سری کارها هم بود که می توانست موضوعات کلی تری را مطرح کند. یکی از این موضوعات مسئلهٔ بوروکراسی و بررسی نظام اداری بود. این فیلم را با سعید موسوی کار می کردیم.

تحقیقی هم انجام شد. بعد، وقتی شروع کردیم به تحقیق میدانی، دیدیم اگر ما تنها به نشان دادن نظام اداری اکتفا کنیم، در واقع حاصلش به نسبت آن چیزهایی که در طول تحقیق به آن نزدیک شده بودیم، ناچیز بود. تهران، به عنوان مرکز تجمع قدرت اقتصادی و سیاسی، طبیعتاً جاذب آدمها، امکانات و سرمایه ها به دور خودش است و تبدیل به قطبی می شود که هزاران مسئله و مشکل دارد: امکانات جاهای دیگر را می گیرد و بالعکس مجبور است سرویس به جاهای دیگری دهد. این شد که رسیدیم به **تمرکز**. فیلم برداری کار هم زمان زیادی طول کشید، اما با جمعی که کار می کردیم تجربهٔ خیلی خوبی بود: پریچهر ممتحن مونتور فیلم بود، فرید مصطفوی گفتار را نوشت، و گوینده داریوش مؤدبیان بود.

تمرکز، بازتاب خیلی خوبی داشت. تماسهایی که بعد از نمایش فیلم با خود ما و یا با گروه اقتصاد گرفتند، نشان می داد که فیلم موفق شده با مخاطبین خود ـ مردم و مسئولین ـ ارتباط خوبی برقرار کند. تولید فیلم بیش از یک سال طول کشید، و بعد از

فاصلهٔ زمان زیادی از ساخت آن، دوبار از تلویزیون پخش شد.

ن.س : ساخت مستند **شهرک فاطمیه** چگونه شکل گرفت؟

بنی‌اعتماد: قرار بود شرکت دید نو یک فیلم مستند برای پروژهٔ **شهر سالم** منطقهٔ ۲۰ تهران کار کند. یکی از جاهایی که رفتیم، مرز بین ۱۳ آبان و شهرک فاطمیه بود. در واقع در مرز بین این دوجا، فاضلابی می گذشت که یکی از کارهایی که قرار بود شهر سالم بکند، تغییر مسیر این فاضلاب بود. در حین انجام کار، دیدم اگر بخواهم در مرز این فاضلاب محدود بمانم و آن طرف (شهرک فاطمیه) را نبینم، اصلاً نمی شود. آن طرف اتفاقات مهمتری داشت می افتاد.

پروژه شهر سالم قرار بود کارهایی هم برای اهالی شهرک فاطمیه انجام بدهد. کمی هم فیلم گرفتیم، حدود ۲۰ دقیقه. این فیلم به مسئولین شهرداری نشان داده شد، و قرار شد گزارش مفصلتری از این موضوع تهیه کنیم. وقتی برای تهیهٔ گزارش مفصل رفتیم، دیدیم تجهیزات فیلمبرداری خیلی دست و پاگیر است و ترجیح دادیم تا حد امکان واسطهٔ تکنیکی را از میان برداریم. به همین دلیل، تصمیم گرفتیم با دوربین ویدیو و با حداقل امکانات کار کنیم.

در واقع، این فیلم به سفارش جایی ساخته نشد، یعنی من و آقای مشیری تصمیم گرفتیم این کار را پیش ببریم. پرویز آبنار به عنوان صدابردار و مریم کیا به عنوان دستیار با ما همراه بودند. بعد قرار شد که اهالی شهرک، به دلیل شرایط غیرانسانی آن منطقه، جابه جا بشوند. در طول جابجایی در مقاطعی راش های گرفته شده را بدون دخل و تصرف در گزارش های یکساعته و بیشتر و کمتر برای مسئولین می فرستادیم. اهالی شهرک اغلب ساکنین کوخهای گود عربها، باغ آذری و چند گود دیگر بودند، که در سال ۵۸ به این مکان منتقل شده بودند. در آن موقع هم اینجا ظاهراً، سوله هایی قرار داشت که بعداً مسقف شده بود. آنها را به اینجا آورده بودند، تا یکی دو ماه بمانند و بعد جابه جایشان کنند. این یکی دو ماه شده بود ۱۳ سال. و آنها در میان خودشان شروع کرده بودند به زاد و ولد. بچه هایی در همان سوله ها و اتاقها به دنیا آمده بودند؛ و بی‌آنکه منطقه رشد عرضی بکند، درون خودش متراکم شده بود. توالتها داخل اتاقها بود و پنجرهٔ آنها هم رو به اتاقها باز می شد. فاضلاب از وسط جوبها می جوشید و می‌زد بالا. اینها بخش بهداشتی قضیه بود. آن طرف قضیه، خانوادهٔ دونفره ای را تصور کنید که در طول ۱۳ سال در یک اتاق صاحب ۵ بچه شده بودند، و بچه هایی که شاهد به دنیا آمدن خواهر و برادرهای خود در این اتاق بودند. پشت قضیه ببینید تراکم یعنی چه. بعد، مسئلهٔ موادمخدر و هر مشکل دیگری که در این محیط بتوانید تصور کنید ... همهٔ اهالی هم درگیر این مسائل نبودند. خانواده های سالمی هم وجود داشت که به علت ارزان بودن این منطقه (چون یک سری معاملات هم در این منطقه بین خودشان وجود داشت) آمده بودند، خریده بودند و اینجا ساکن شده بودند. همهٔ این مسائل، محیط را یک محیط جرم‌زا و آسیب‌زا کرده بود. وقتی تصمیم به جابجایی آنها گرفته شد، اهالی - به دلیل جابه جایی های قبلی - معمولاً تجربهٔ بدی نسبت به جابه جایی داشتند، و در نتیجه مقاومتشان هم در مقابل این مسئله بیشتر بود. ضمن این که، آنها خودشان را مثل آلونک نشینهای دیگر نمی دانستند: خودشان را اهل تهران می دانستند (و راست هم می گفتند).

شهرداری کاری که با اینها کرد، با روشهای دیگر جابه جایی متفاوت بود. پرسشنامه هایی پر کردند، سعی کردند بین خانواده ها شناسایی انجام گیرد، تعداد بچه ها، شرایط زندگی، و بر اساس نیازهای آنها امکاناتی در اختیارشان قرار گرفت... بعد هم بیشتر اینها به اطراف تهران رفتند و خانه های ارزان قیمت خریدند.

تا جابه جایی اینها، چیزی نزدیک به دو سال همراهشان بودیم. بعد از تمام شدن فیلم، من آن را به صورت یک راش ۳۰ ساعته می‌دیدم که مونتاژ کردن آن برایم خیلی دشوار بود. انتخاب، از بین خانواده هایی که در این مدت با آنها ارتباط برقرار کرده بودیم و آنها با ما صمیمی و محرم شده بودند، بسیار دشوار بود. که با پیوستن پیروز کلانتری به جمع ما و نقش مؤثرش کار مونتاژ شد.

ن.س: آن شکلی که بعد از مونتاژ به وجود آمد، ترتیب و انتخاب نماها، شخصیت پردازی و درام فیلم... از قبل فکر شده بود یا در مرحلهٔ مونتاژ شکل گرفت؟

بنی‌اعتماد: در مرحلهٔ فیلمبرداری این کار، من مطلقاً فکر این که دارم یک فیلم می سازم نداشتم. خیلی از مواقع، اصلاً فراموش می کردم که داریم فیلم می گیریم. نوار می‌رفت و تمام می شد و من هنوز در حال صحبت بودم. آن قدر درگیر قضیه شده بودم که به فکر این که بعداً چطور می خواهم این فیلم را بسازم، نمی افتادم. بخشهایی در فیلم هست که شهرک تخلیه و مسطح شده، و ما رفتیم پلانهایی گرفتیم که می دانستیم برای فیلم می خواهیم استفاده کنیم؛ اما آن بخشهایی که در ارتباط با آدمهاست، مطلقاً این حسابها را آن زمان نداشتیم. این شکلِ بی‌واسطه برخورد کردن با واقعیت، خودش تبدیل به ساختاری برای فیلم شد. لحظاتی هست که آقای مشیری زوم کرده و اصلاً قرارمان این نبوده که زوم کند. بعد از اینکه راشها را باهم می دیدیم، تازه متوجه می شد که بی اراده آنجا زوم کرده. شخصیتی دارد حرف می زند و درست در لحظه ای که خود من هم بغض گلویم را گرفته بود و دیگر نمی توانستم حرف بزنم، آقای مشیری هم با همان حس زوم کرده بود. اهالی، ما را با آن هیبت و دوربین پذیرفته بودند و به آن عادت کرده بودند. بخشهایی در مونتاژ حذف شدند، که اگرچه در فیلم می توانست جذاب باشد، اما شاید امانتداری نسبت به آن شخصی که در آن لحظه، صادقانه به ما اعتماد کرده بود، این را ایجاب می کرد. **فاطمیه** فیلمی نیست که تصادفی ساخته شده باشد، بلکه فیلمی است که در همان لحظهٔ اتفاق، ارتباط قویتر از تکنیک آمد و خودش را به فیلم تحمیل کرد. اواخر کار، فقط من و آقای مشیری و مریم کیا بودیم، و این جمع کوچک کار را پیش برد؛ با یک دوربین VHS معمولی.

ن.س : این فیلم را در مقایسه با تمرکز چگونه می بینید؟

بنی‌اعتماد: اگر از اول قرار بود به جای این سه روایتی که بعداً به دست آمد، یک **فیلم** در مورد شهرک فاطمیه ساخته شود، ممکن

بود به شکلی که در **تمرکز** می بینید، کار می کردم. در فیلمبرداری، در ساختار و در مونتاژ از اول حساب شده کار می کردم. در **فاطمیه**، به جای من، کسانی در فیلم حضور دارند، که تمام آن برداشتها و حساسیتهای اجتماعی را که قرار بود من در فیلم بیان کنم، لمس کرده بودند و هر کدام به زبانی بیان می کردند. من در **تمرکز** باید شرایطی را توضیح می دادم، اما در **فاطمیه** شرایطی بود که من داشتم تصویرش می کردم. شرایطی که خودش آن چنان قوی پیش زمینه، پس زمینه و موقعیتش را داشت تعریف می کرد که تنها من می بایست که آنها را کنار هم دیگر قرار می دادم و به آن دیدگاهی که راجع به فیلم داشتم نزدیک می کردم. در **تمرکز**، از بیرون یک مسأله اجتماعی را نگاه کردم، در **فاطمیه**، از طریق آدمهایی که داخل فیلم بودند، ۰ک موقعیت را تصویر کرده ام. شاید تفاوت این دو، به شکلی در فیلمهای داستانیم هم اتفاق افتاد. در سه فیلم اول از بیرون یک شرایط اجتماعی دارد توضیح داده می شود، و از بیرون به آدمها نگاه می شود. ولی در **نرگس** و **روسری آبی**، برعکس، من از طریق آدمها سعی کرده ام شرایطی را تصویر کنم.

ن.س : می رسیم به آخرین کار مستند شما؛ ایران دفتری. این فیلم در چه شرایطی ساخته شد و اصلاً چرا شما سراغ این موضوع و این آدم رفتید؟

بنی اعتماد: در فیلم **نرگس** دلم می خواست با خانم **ایران دفتری** کار کنم. برای نقش همان زنی که همسایهٔ عادل بود. تلاشی هم کردم، ولی ایشان پیغام دادند، که حالم اصلاً خوب نیست و نمی توانم. در آن فیلم با بی بی خانم کار کردیم، که بعد ایشان در **روسری آبی** هم بازی کردند و هنوز از دوستان ما هستند. اما چند سالی گذشت و این افسوس برای من ماند که نتوانستم با خانم دفتری کار کنم. تا این که پارسال موقعیتی توسط فرهاد شریفی بازیگر تئاتر پیش آمد و قراری گذاشتیم که بروم و از نزدیک خانم ایران دفتری را ببینم. در واقع، پیش از این ایشان را ندیده بودم. وقتی به ملاقاتشان رفتم، اولاً متأسف شدم که وقتی برای فیلم **نرگس**، پیغام دادند که نمی توانم بیایم، من چرا پافشاری نکردم. بعد، در صحبتهایی که با ایشان داشتم، متوجه شدم که، علیرغم این که در دوران خیلی مشکلی کار خودشان را شروع کرده بودند، موضع خیلی روشنی نسبت به کار داشتند؛ آدمی که در دوره ای که کار می کرد، به قول خودش در بین اطرافیان به آدم گوشت تلخی معروف شده بود؛ زیاد با او راحت نبودند؛ خوشش نمی آمد که عکسش در ویترین تئاترهای لاله زار باشد. این تفاوتها با آدمهای دور و برش، برای کسی که در تئاترهای ۵۰ سال پیش بازی می کرده، برای من خیلی جالب بود. دیدم که در فیلمهایی که این زن بازی کرده، استفادهٔ خوبی از قابلیتهایش نشده، شاید در تئاتر شده، نمی دانم. شاید موفقیت و شهرتش در عرصهٔ هنری، هرگز به اندازهٔ خودش نبود.

به شدت نحیف و مریض بود؛ فیلمبرداری کار در دو روز انجام شد. در طول صحبتهایش، اسم آدمها و جاهایی را می برد که می خواست ببیند و سالها بود که ندیده بود؛ صحنهٔ تئاتری که وقتی

• «شهرک فاطمیه» فیلمی نیست که تصادفی ساخته شده باشد، بلکه فیلمی است که در همان لحظهٔ اتفاق، ارتباط قویتر از تکنیک آمد و خودش را به فیلم تحمیل کرد.

• در «شهرک فاطمیه»، به جای من، کسانی در فیلم حضور دارند، که تمام آن برداشتها و حساسیتهای اجتماعی را که قرار بود من در فیلم بیان کنم، لمس کرده بودند و هر کدام به زبانی بیان می کردند.

از آن صحبت می کرد اشک می ریخت. فقط سعی کردم این ملاقاتها را برایش فراهم کنم و لوکشینی انتخاب کنیم که خاطرهٔ بیشتری در خودش داشته باشد. طبیعتاً هرچه ما انتخاب کردیم، براساس خواسته هایی بود که او به طور ضمنی در بین صحبتهایش به آن اشاره کرده بود. کار در سه لوکشین گرفته شد. چون ایشان چشمهایشان خوب نمی دید، با شنیدن صدای فیلمها، خاطرات آنها را به یاد می آورد. مجموعاً، شکل کار و همه چیز را تابع خانم ایران دفتری کردیم. گرچه هم خود ایشان و هم خانواده شان می گفتند، حالا که پس از سالها جلوی دوربین قرار دارند، نیرو گرفته اند، راه می روند، و روحیه شان تغییر کرده، اما ... متأسفانه خود ایشان نتوانستند فیلم را ببینند، چون دو هفته بعد از تمام شدن فیلمبرداری فوت کردند. نکته دیگری که در ساخت این فیلم بود، تمامی افراد که از افراد حرفه ای سینما بودند داوطلبانه و افتخاری کار کردند. بخصوص تدوین گر فیلم، **معصومه شاه نظری** که در بحبوحه تراکم کار قبل از جشنواره سال پیش تدوین دو ماه و نیمه این کار را به قبول پیشنهادات سینمایی ترجیح داد.

ن.س : من فکر می کنم که شما در **تمرکز** به یک ساختار و موضعگیری خاص خودتان رسیده بودید، اما در دو فیلم **شهرک فاطمیه** و **ایران دفتری**، بنی اعتماد فیلمساز و موضعگیری او را نمی بینم.

بنی اعتماد: من نمی دانم نقش فیلمساز را شما چگونه می بینید که فکر می کنید حتی در این مقاطع باید خودش را نشان بدهد. می شود موضوع را جور دیگری دید. من بعید می دانم در **فاطمیه** موضع خودم را نداشته باشم. وقتی موضوعی، از بین هزاران موضوع دیگر، برایم جذاب می شود و آن را انتخاب می کنم، مثلاً **خانم ایران دفتری**، حتماً یک ربطی به آن علایق و انگیزه های اصلی من دارد، که حالا سر نخ آن را نمی دانم چطور می شود پیدا کرد. ولی، وقتی موضوع انتخاب شد، این که من به گونه ای به طرفش بروم که حالا این موضوع در کارنامه ام چگونه کار قبلی مرا دنبال می کند، و آیا ادامهٔ موضعگیری من ـ به فرض در فیلم **تمرکز** یا **فاطمیه** ـ هست یا نه، اینطور نیست. شاید من با مستند آزادتر برخورد می کنم. شاید نوع برخوردی که با فیلم دارم فرق می کند. فکر می کنم، آن جواب را که قرار است در فیلم بگیرم، با انتخاب من، با نوع مونتاژ من، با نگاه من به موضوع در کنار کار، بدون این که خودم را به فیلم تحمیل کنم، گرفته می شود.

ن.س : چه ویژگیهایی یک کار مستند ویدئویی را از یک فیلم مستند متمایز می کند؟

بنی اعتماد: با تکنیک ویدئو مشکل داشتیم، به خصوص در مرحله مونتاژ، که شیوه مونتاژ خطی برایم غیرممکن بود. اما دو فیلم آخر با استفاده از سیستم مونتاژ غیرخطی توسط معصومه شاه نظری تدوین شد، که در واقع، مشابه روش مونتاژ فیلم، ولی با سرعت بیشتر است. سیستم ویدئو برای نوعی از کار مستند کاملاً مناسب و لازم است. تجهیزات فیلم برداری برای آن نوع کار دست و پا گیر و مانع برقراری ارتباط با موضوع است. در حالی که در ویدئو می شود تا حد زیادی این امکانات را تقلیل داد و عامل تکنیک را، به لحاظ مانع مادی و فیزیکی بین عوامل پشت دوربین و موضوع مقابل کم کرد. همانطور که گفتم فیلم **فاطمیه** را جز با همین روش، نمی شد کار کرد. اگر قرار بود کاست فیلمبرداری وسط کار تمام شود، یا یک بوم از بالای کادر، وارد تصویر شود، یا چهار تا پروژکتور روشن کنیم... دیگر مطلقاً چنین نتیجه ای به دست نمی آمد. به همین دلیل دارم سعی می کنم خودم را با ویدئو به نحوی تطابق بدهم.

ن.س : چه شد که در سال ۶۶ از تلویزیون بیرون آمدید؟

بنی اعتماد: فضای حاکم بر تلویزیون خلاقیت فیلمسازان را می گرفت. نگاه کارمندی به کسانی که قرار بود در تلویزیون فیلمساز یا برنامه ساز باشند، آن قدر قوی شده بود که تنها تأثیرش این بود که خلاقیت و استعداد را از آدمها بگیرد و آنها را تبدیل به یک کارمند معمولی بکند. یعنی دیگر در آن شرایط نمی شد فیلمساز بود؛ یا شاید من تحملم کم بود. با این که مستندسازی و تلویزیون برای من خیلی باارزش بود: فضایی که در آن قرار داشتم، کسانی که با آنها کار می کردم، و... اما انرژی از دست رفته ام را بیشتر از بازده کارم می دیدم و زمان از دست رفته چیزی نبود که بشود جبران کرد.

ن.س : این شرایط یک باره در همان سالهای ۶۵، ۶۶ اتفاق افتاد یا از قبل هم وجود داشت؟

بنی اعتماد: شرایطی از قبل وجود داشت، ولی در آن مقطع خاص، یک تصمیم گیری در مورد ارزیابی کار بچه های تلویزیون به وجود آمد: چند ساعت کار کردید؟ چقدر حضور داشتید؟ ... یعنی ملاک سنجش آدمها چیزی قلمداد می شد که به نظر من بر خورنده بود. من مشکلی نداشتم، یعنی اگر می خواستم آن ساعتها را پر کنم، شاید یکی از پرکارترینها بودم؛ ولی این نوع برخورد برایم برخورنده بود.

ن.س : اولین کار داستانی شما، در سال ۶۶، هم زمان با خروجتان از تلویزیون بود. چه شد که از **خارج از محدوده** شروع کردید؟

بنی اعتماد: چند تا طرح و فیلمنامه برای ساخت ارائه داده بودم که به نتیجه نرسید. آن طرحها را با فرید مصطفوی پیش می بردیم. **خارج از محدوده** را فرید مصطفوی به تصویب رساند. من آن را خواندم. طرح، لِه شدن یک آدم را در سیستم بوروکراسی نشان می داد. اول، مضمون فیلمنامه برایم جذاب شد؛ به مضامینی که در کارهای مستندم دنبال می کردم، نزدیک بود. دومین امتیازش این بود که فیلمنامه **تصویب شده** بود. پیش از این به این فکر نکرده بودم که با شیوهٔ کمدی وارد کار بشوم، اما بعد از خواندن فیلمنامه، کمدی موقعیت آن برایم جذاب شد. هنوز هم دوست دارم که یک بار دیگر، با تجربهٔ بیشتری، آن فیلمنامه را دوباره بسازم.

ن.س : شما می گویید زمینهٔ قبلی برای کار روی کمدی نداشتید. در صورتی که سه فیلم اولتان مضامین کمیک داشتند.

• تمام سعیم این بود که فیلم «روسری آبی» به آنجا نرود که، امکانی را فراهم کند تا تمام وجوه اختلاف و تضادهای طبقاتی بین دو شخصیت اصلی داستان را منتفی کند و به یک نقطهٔ اشتراک برسد.

بنی‌اعتماد: زمینهٔ قبلی نداشتم. در واقع زمینه بعدی خودبه خود پیدا شد. چون بعد از این فیلم، طرحهای داشتم که آنها هم به نتیجه نرسید. از طرفی چون خارج از محدوده یک موفقیت نسبی پیدا کرده بود، فیلمنامه هایی که بعداً پیشنهاد می شد، مضامین طنز داشتند. البته، دلیل انتخاب من، نزدیک بودن این مضامین به علاقه های قبلیم بود.

ن.س : در **خارج از محدوده** یک دوگانگی وجود دارد، که شاید مربوط باشد به این که پاره‌ای از فیلم، اصلاً از قصهٔ **عزیز نسین** گرفته شده و پاره‌ای دیگر به آن اضافه شده است. آن بخش اضافی، از اول فیلمنامه وجود داشت، یا بعد به آن اضافه شد؟

بنی‌اعتماد: نه، از اول بود. فیلمنامه بعداً، تغییری نسبت به شکل اولیه پیدا نکرد. شاید این دوپاره گی که شما می گویید، به این دلیل باشد که من بخش دوم فیلم را اصلاً دوست نداشتم ـ بعد از صحنه ای که حلیمی پشت میله های بایگانی می افتاد، به نظر من فیلم تمام شده بود. به همین دلیل در آنجا تمام شرایطی که برای پایان فیلم لازم بود، آورده شد و زمینه برای آمدن تیتراژ پایانی نیز آماده بود. ولی فیلمنامه به آن شکل تصویب شده بود و به همان شکل هم باید به پایان می‌رسید. من عامداً فیلم را دو پاره نکردم، ولی ناخواسته، چون بخش آخر را دوست نداشتم، فیلم دوپاره شد.

ن.س : چرا می خواهید این فیلم را دوباره بسازید؟

بنی‌اعتماد: فیلمنامه پتانسیل خیلی قوی‌ای دارد. طبیعی است که در تجربهٔ اول، به موفقیت کامل نرسیده باشم. فکر می کنم الان می شود آن فیلم را بهتر ساخت.

هـ. هـ: می‌رسیم به **زردقناری**. فیلمنامهٔ این فیلم هم مال خودتان نیست. در مورد ساخت این فیلم توضیح بدهید.

بنی اعتماد: طرح اولیهٔ آن را، که آقای بهمن زرین پور نوشته بود، خیلی دوست داشتم. بعد با فرید مصطفوی سعی کردیم فیلمنامهٔ اولیه را به آنچه که من می خواستم بسازم، نزدیک کنیم. مجمرعهٔ کار، یکی از راحت ترین کارهایی بود که من داشتم. کار خیلی خوب پیش رفت؛ و از نتیجهٔ کار هم، به دلیل یک دستیش، خیلی راضیم. شکل فیلمنامه و ساختار فیلم خیلی به هم نزدیک است و تماشاگر هم تکلیف خودش را، از این که با چه جور فیلمی روبروست، می داند.

ن.س : بعد از این، باز هم سراغ یک کمدی موقعیت می روید: **پول خارجی**. از این فیلم تا چه حد راضی هستید؟

بنی اعتماد: ساختار فیلمنامهٔ پول خارجی با آن چیزی که ساخته شد؛ خیلی تفاوت داشت؛ اصلاً یک فیلمنامهٔ فانتزی بود. شاید یکی از دلایل عدم موفقیت فیلم هم همین بود. اگر فیلم به همان شکل فانتزی ساخته می شد، فیلم دیگری می شد که شاید می توانست موفقتر از این باشد. ولی آن ساختار، چیزی نبود که من بخواهم، و بیشتر آن طنز تلخ فیلم برای من جذاب بود.

ن.س : پس از پانزده دقیقهٔ اولِ فیلم می شود حدس زد که فیلم در پایان به کجا می‌رسد؛ به خصوص با توجه به فرمولهایی که در جامعهٔ ما وجود دارد. حالا برای این که تماشاگر تا آخر کار بنشیند، باید روند فیلم برایش جذاب باشد. در صورتی که اینطور نیست و در صحنهٔ آخر (صحنهٔ تیمارستان) حالت ناراحت کننده ای به تماشاگر دست می دهد. اذیت می شود. آیا این عمدی بود؟

بنی اعتماد: تلخی ای که در موقعیت آن شخصیت بود، در فیلم جاری بود و کاریش هم نمی شد کرد. در فیلمنامه بود و من هم نمی خواستم در آن تغییری بدهم. اصلاً به همین دلیل سراغ این فیلمنامه رفته بودم. من با این که تلخی ها دیده شود، موافقم، ولی اصلاً موافق تلخ دیدن نیستم. تلخیهایی زندگیِ این شخصیت چیزی بود که برای من خیلی واقعی و ملموس بود و می خواستم که در فیلمم دیده شود. اما افت جذابیت فیلم مربوط به همان نقطهٔ اولیه است، یعنی فانتزی‌ای که تبدیل به، حتی نه یک کمدی موقعیت، بلکه، یک طنز تلخ می شود.

ن.س : در سه فیلم اولتان نقاط مشترکی وجود دارد: هر سه کمدی موقعیت هستند (البته فیلم سوم کمی از این نظر فرق می کرد)، ریتم تقریباً مشابهی دارند؛ فضاسازی، تیپ سازی آدمها، و حتی ضعفهای مشابهی دارند؛ حتی گروه بازیگران و گروه فنی فیلم نیز تقریباً مشترکند. آیا این نقاط مشترک، اتفاقی شکل گرفته بودند، یا شما آگاهانه روال خاصی را دنبال می کردید؟

بنی اعتماد: طبیعتاً، اتفاقی نمی توانست باشد. جدا از نگاه واحد فیلمساز به موضوعات مختلف، هر فیلمنامه ای ساختاری را می طلبد. شرایط خود فیلمنامه ها ایجاب می کرد که آن سه فیلم آنطور ساخته شوند؛ ساختار خود فیلمها این را می طلبید، و گرنه مثلاً ـ مونتاژ و ریتم خارج از محدوده و زردقناری کاملاً با هم

ایران دفتری

متفاوت است. در **زردقناری** کوشیدیم که هرچه ممکن است ریتم درونی فیلم تند، و دیالوگ ها و طول سکانس ها کوتاه باشند. اما در **خارج از محدوده** صحنه هایی هست که ریتم درونی صحنه می طلبد تا خیلی کند باشند. این سه فیلم، به دلیل این که سازندهٔ هرسه، یک نفر است و هرسه کمدی هستند، طبیعتاً نقاط مشترکی دارند. اما قبلاً هم ـ در بحث مستند ـ گفتم در این سه فیلم، مضمون برای من جذاب بود و از طریق مضمون به شخصیتهای فیلم پرداخته می شود. به نظر من مهمترین وجه اشتراک این سه فیلم، این است که مضمون انتخاب شده ای وجود داشت و از طریق آن مضمون به شخصیتها نزدیک می شدیم. در صورتی که در دو فیلم بعدی به عکس این عمل کردیم.

ن. س: از فیلم سوم به چهارم شما تحول مهمی رخ می دهد. دو فیلم آخرتان خیلی متفاوت است با سه فیلم اول؛ نه فقط به دلیل مضمون، بلکه در پرداخت کار و تسلط بر عوامل مختلف، شما بسیار موفقتر عمل می کنید. چه چیزی موجب این همه اختلاف شد؟

بنی اعتماد: نزدیکتر بودن موضوع و شخصیتها به انگیزه ها و علاقه های من، و شناخت نزدیکتر من به فیلمنامه. فیلمنامهٔ نرگس به طور مشترک با فریدون جیرانی نوشته شد و دیگری توسط خودم با مشاورهٔ پیروز کلانتری. طبیعتاً، وقتی فیلمنامه را خود آدم می نویسد، مجموعهٔ تمام علایق و دلبستگیهای آدم در آن قرار می گیرد.

ن. س: آیا فکر نمی کنید بعد از سه فیلم، این اعتماد در شما به وجود آمده بود که به علایق و دلبستگیهای خودتان نزدیکتر شوید؟

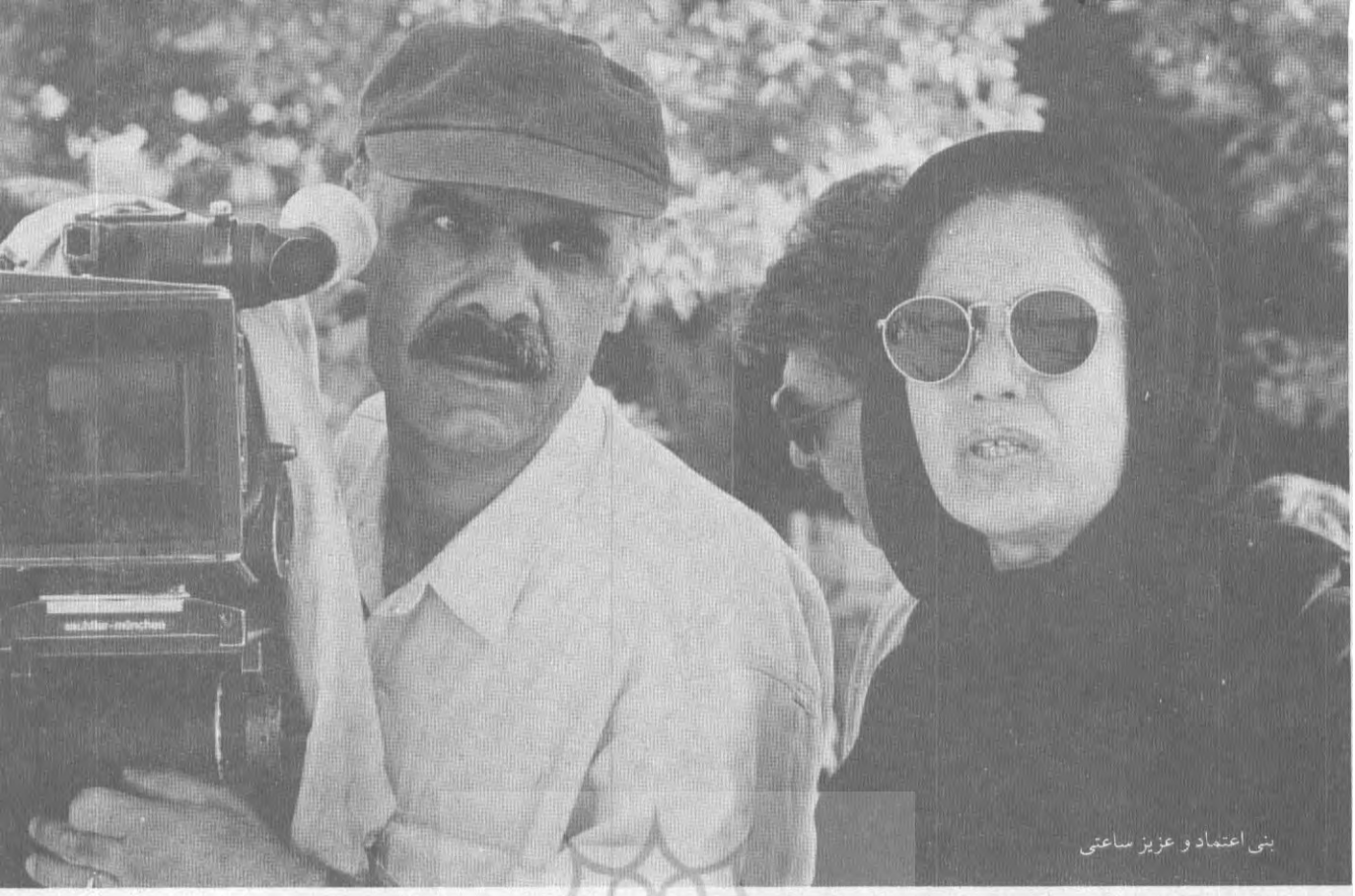
بنی اعتماد: قبل از خارج از محدوده هم فیلمنامه ای که با فرید مصطفوی نوشته بودم و قرار بود کار کنم، خیلی نزدیک به نرگس بود. من هرگز، به هیچ عنوان، متأسف نیستم از این که با آن سه فیلم شروع کردم. آنها تجربه هایی بودند که هرکدام برای من باارزشند، اما اگر شرایط مهیا بود، باید از جایی که دو فیلم آخر ساخته شد، شروع می کردم.

ن. س: این که خودتان در نرگس تهیه کننده بودید، در توفیقتان مؤثر نبود؟

بنی اعتماد: تهیه کنندگی من در نرگس باعث شد که خیلی راحت تر باشم، اما این که در آن سه فیلم، تحمیلی به من شده باشد که نتوانم فیلم خودم را بسازم، اینطور نبود. همیشه سعی کرده ام مرعوب شرایط نشوم.

ن. س: نزدیکی زیادی بین **نرگس** و سینمای **نئورئالیسم** می بینم. نظر خود شما چیست؟

بنی اعتماد: بازبرمی گردد به دلبستگی من به شکل واقعی زندگی، به ارتباط دائمی و نزدیک با شخصیتها و موقعیتهایی که در زندگی وجود دارند، و برگرداندن آنها به نوعی، در فیلم **نرگس**. در فاصلهٔ بین **پول خارجی** و **نرگس** من تحقیقی دربارهٔ زنان بی سرپرست کردم و شش سال قبل از آن هم تحقیقی، برای تلویزیون داشتم؛ بازهم با فرید مصطفوی، آن تحقیق را من برای یک کار مستند می خواستم، که آن فیلم هم هیچ وقت ساخته نشد. شخصیت نرگس، زندگی هیچ کدام از آن زنهایی که من در طول یک سال یا یک سال و نیم تحقیق دیدم، نیست اما زندگی همه شان هم هست. یعنی تأثیراتی که من در طول آن تحقیقات و ارتباط با آن زنها داشتم، به شکلی در **نرگس** بروز پیدا می کند. نشانی هایی از



بنی اعتماد و عزیز ساعتی

همهٔ آن زنها در **نرگس** می بینم.

ن. س: شما در نرگس وارد مکانهایی می شوید که در عین واقعی بودن ممنوعه به حساب می آیند، به خصوص برای یک زن، آدمهایی را تصویر می کنید که علیرغم واقعیت انسانیشان، ارتباط با آنها از روال عادی زندگی مجاز بیرون است. آشنایی با این مکانها و آدمها حتماً برمی گردد به تحقیقات قبلی شما. در مورد این گونه تحقیقات و کشف این مکانها و آدمها توضیح دهید.

بنی اعتماد: هیچ وقت به دلیل این که می خواهم فیلمی بسازم وارد مکانی نمی شوم که ببینم آنجا چه اتفاقی می افتد. فکر می کنم برقراری ارتباط دائمی کمک می کند تا این دغدغه همچنان ادامه داشته باشد. حالا، در یک فیلم، این جوری بیرون می آید؛ در فیلم دیگری، به شکل دیگری؛ یک وقت، در یک شخصیت تبلور پیدا می کند؛ یک وقت، ظرافتی در یک صحنه می شود.... این ارتباط دائمی، اصلاً جزو زندگی من شده است. شاید گواهش هم این باشد که هیچ وقت بی کار نیستم. یعنی، حتی وقتی که فیلم نمی سازم بی کار نیستم.

اگر شخصیتی را باور نکنم، نمی توانم درموردش بنویسم. اگر آن زیر و بم واکنشهای مثبت و منفی را ـ که ممکن است شخصیت را تبدیل به یک آدم منفی بکند یا بالعکس ـ باور نکنم و نشناسم، نه تنها نمی توانم آن را بنویسم، بلکه به خودم اجازهٔ رفتن به طرف آن را هم نمی دهم. فیلمنامه های خوبی می آورند و من می خوانم. می بینم مضامین خوبی دارند، ولی در این مقطع، در میانسالی، دیگر فقط مضمون مرا راضی نمی کند. برایم بسیار مهم است که شخصیتها باور کردنی باشند. بارها فیلمنامه هایی که به من پیشنهاد شده، دربارهٔ شخصیت یک زن زحمتکش و رنج دیده است. نمی خواهم بگویم تمام این فیلمنامه ها ذهنی است، ولی بسیاری شان این جوری است. یعنی ذهنیت و برداشت تئوریک و خوانندهٔ ما از یک زن زحمتکش است. این زنی که ما ترسیم می کنیم، آیا فقط وجه زجر و بدبختی دارد، یا در کنار آن زندگی هم هست و جریان دارد؟ و آیا چون این زن زحمتکش و زجرکشیده است، هیچ وقت اشتباه نمی کند؟ هیچ وجه منفی ای در شخصیتش نیست؟

به همین دلیل، همیشه سعی می کنم (ادعا نمی کنم) که اگر حتی یک شخصیت کوچک در فیلم می آید، فقط برای کمک به شخصیت اصلی نباشد، بلکه او هم انسان است، باید دیده شود؛ البته تا آنجا که قصه اجازه بدهد؛ اگر بیشتر به او بپردازم به حاشیه رفته ام.

ن. س: در دو فیلم آخر شما تسلط خوبی بر عوامل مختلف وجود دارد. تسلط کارگردان در مرحلهٔ فیلمبرداری، در مرحلهٔ مونتاژ، و در هدایت بازیگران. به خصوص، در هدایت بازیگران و نزدیک کردن آنها به نقش بسیار موفق بوده اید اگر ممکن است، کمی درمورد روش کارتان توضیح دهید.

بنی اعتماد: اولین وجهی که خیلی اهمیت دارد انتخاب بازیگر است. مسئلهٔ دوم این است که، بازیگر انتخاب شده بداند که با چه فیلمسازی و با چه نگاهی دارد وارد کار می شود. من فکر می کنم بحث پیش از فیلمبرداری ـ روی فیلمنامه، روی شخصیتها ـ خیلی اهمیت دارد، دلم نمی خواهد و اصلاً نمی گذارم یک بازیگر، صرفاً با برداشتی که از داستان دارد پیش برود. به نظر من، این تنها داستان نیست که اهمیت دارد. شناخت و برداشتی که بازیگر از شخصیت در داستان دارد، باید به برداشتِ من از شخصت

نرگس

• در این مقطع، در میانسالی، دیگر فقط مضمون مرا راضی نمی کند. برایم بسیار مهم است که شخصیتها باور کردنی باشند.

• دلم می خواهد به «زنان» بپردازم. از قبل هم می خواستم بپردازم. ولی اصلاً به این معنا نیست که بخواهم در این مسئله محدود شوم.

نزدیک شود. وقتی این نزدیکی به وجود آمد این امکان را به بازیگر می‌دهم که پیشنهادات خودش را راجع به شخصیت بدهد. گرچه اجزاء کار بازیگر باید تحت کنترل من باشد، اما بازیگر یک جزء اکسسوار نیست که همه چیز برایش دیکته شود. با خانم فرجامی صحبتهای طولانی ای کردیم و خود او هم خیلی مشتاق بود که هرچه بیشتر راجع به شخصیت بداند. من تمام داشته ها و دیده‌ها و شنیده‌ها و تلقی خودم را در مورد شخصیتی مثل آفاق با او در میان می گذاشتم. چون کلیشه های متداولی برای شخصیتی مثل آفاق وجود داشت، و آن شخصیتی که من با او همدردی می کنم، مطلقاً با آن چیزی که در بسیاری از فیلمها دیده شده بود، یکی نبود. البته فیلمهایی هم بوده‌اند که در ارائه چنین شخصیتهایی موفق بوده‌اند. چیزی که مهم بود، این بود که فریماه روی شخصیت آفاق شناخت پیدا کند و به حسی که من در این مورد دارم نزدیک شود. او خودش هم واقعاً، روی این نقش کار کرد. بعد از تجزیه و تحلیل شخصیتها، تمرینات دو نفره ای برای بازیگران، روبروی هم داریم. چیزی که از تجربه هایم فهمیده‌ام و نقش بسیار مهمی دارد، این است که حتی بازیگرانی که نقشهای تقریباً کوتاه و کوچکی دارند، باید بدانند و شناخت پیدا کنند که در چه مجموعه ای دارند کار می کنند. راجع به فضای کار، شکل کار، و نوع بازیگری باید ذهنیتی به دست بیاورند. دیگر این که، بازیگران پیش از فیلمبرداری، لوکیشنی را که قرار است در آن بازی کنند می بینند، تا بدانند در چه فضایی می‌خواهند بازی کنند. سعی می شود که بازیگران به فضا و مجموعه ای که قرار است در فیلم شکل بگیرد، نزدیک شوند، تا فیلم هماهنگ و یک‌دست پیش برود. به همین دلیل، معمولاً موقع فیلمبرداری انتظامی معطلی زیادی نداریم.

ن. س: آیا نمونه هایی هم به بازیگرانتان می دهید؟ مثلاً برای نقش آفاق، خانم فرجامی یا نرگس را با نمونه هایی هم آشنا کردید؟

بنی اعتماد: گاهی این کار را می کنم. مثلاً برای **روسری آبی**، قسمتهایی از فیلم **شهرک فاطمیه** را به بازیگران زن دادم تا نگاه کنند. البته نه به این معنا که از شخصیتی الگوبرداری کنند، بلکه بیشتر از این نظر که در فضایی قرار بگیرند که موردنظر فیلمساز است.

ن. س: تا چه حد در **نرگس**، تحت تأثیر یکی دو فیلم اول **امیر نادری** بوده اید؟

بنی اعتماد: هیچ کس و هیچ فیلمی به اندازه خود زندگی برایم تأثیرگذار نبوده. ممکن است دغدغه های نزدیک به همی در این فیلم‌ها وجود داشته باشد: نگاه و توجه به آدمهای فراموش شده. این را چه در کار فیلمسازان ایرانی و چه غیر ایرانی دوست دارم؛ البته نه نگاه توریستی؛ و کارهای امیر نادری را هم بهمین دلیل دوست دارم.

ن. س: اگر ممکن است، در مورد شکل گرفتن فیلمنامهٔ **روسری آبی** توضیح بدهید.

بنی اعتماد: طرحش تقریباً بعد از فیلم نرگس بود. این برای من خیلی مشکل است که ببینم کدام فیلمنامه از چه زمانی آمده است، چون قصه برای من مسئلهٔ اساسی نیست. مجموعه ای از شخصیتها هستند که از خیلی دورتر می آیند. مثلاً، شخصیت نوبر در **روسری آبی** مال قبل از نرگس است. یا کبوتر، مربوط به تحقیقات دورانی است که قرار بود برای تلویزیون یک مجموعه

مستند کار کنیم. کبوتر شخصیتی بود که من او را دیده بودم: آدمی نزدیک به شخصیت کبوتر. شخصیتها از جاهای مختلف آمده بودند، اما طرح کلی فیلمنامه، بعد از نرگس شکل گرفت، که اتفاقاً یک جلسه هم با فریدون جیرانی راجع به آن صحبت کردیم. ولی بعد آن را کنار گذاشتم و روی طرحهای دیگری کار کردم. تا بالاخره خود نوبر و شخصیتهای دیگر، در یک موقعیتی خودشان آمدند و من شروع کردم به نوشتن قصهٔ **روسری آبی**.

ن. س : برخی افراد، در بین منتقدین و تماشاگران، **روسری آبی** را در مجموعهٔ کارهای شما محافظه کارانه و سازشکارانه تلقی می کنند. نظر خود شما چیست؟

بنی اعتماد: طبیعتاً اگر چنین نظری داشتم، اصلاً فیلم را نمی ساختم. من تمام سعیم این بود که فیلم به آنجا نرود که، امکانی را فراهم کند تا تمام وجوه اختلاف و تضادهای طبقاتی بین دو شخصیت اصلی داستان را منتفی کند و به یک نقطهٔ اشتراک برسد. به نظر من، این تفکر، تفکر خیلی فریبکارانه ای می شود. اگر فیلم می خواست خوشباوری ای تا این حد بدهد، حتماً فیلم فریبکارانه ای می شد. آن چیزی که مهم بود، این بود که آدمها جدا از موقعیت و پایگاهشان، تمایلاتی دارند که ممکن است بسیار خارج از عرف جامعه هم باشد و سعی کنند با اراده شان آن تمایلات را به نقطهٔ جوابی برسانند. ممکن است که تصادفاً موفق هم بشوند، اما هرگز این نمی تواند به عنوان یک نظریهٔ قابل دفاع و یک حکم، در مورد چنین ارتباطهایی صادق باشد. به همین دلیل، در تمام مدت، رابطهٔ بین آنها را در یک نقطهٔ تعلیق می گذارم. نقطهٔ مشخص آن، پایان فیلم است که سعی کرده ام رسیدن این دو را کور نشان بدهم. یعنی ممکن است که آدمها از طریق اراده و تمایلشان بتوانند به هم نزدیک شوند، اما ادامهٔ حرکت آن قطار نشان می دهد که واقعیت و آن فاصله، همچنان برقرار است. ضمن این که، در ارتباط نوبر و رسول، آن دو را هرگز تنها نمی بینیم. یعنی هرجا این دو نفر هستند، خواهر یا برادر، حضور دارند. خواهر و برادر، در واقع شکل واقعی زندگی نوبر است؛ نوبری که به تنهایی به طرف این رابطه نیامده. یعنی از طرف رسول با امکاناتی که دارد سرپناه و امنیتی می طلبید. اگر من این رابطه را جدا می کردم و بار عاطفی و رومانتیک قضیه را قوی می کردم، ممکن بود این تلقی و تداعی صحیح باشد. من معتقدم که عشق در هر طبقه و موقعیتی معنی خاصی پیدا می کند. دو تا زن، یک جور عاشق یک مرد نمی شوند یا بالعکس. نوبر، پنجه به پنجه، درگیر با شرایط اجتماعی است. او، این فرصت را ندارد که تابع یک عشق معقولتر و هماهنگتر و نزدیکتر، مثل عشق به رضا باشد. رضا ممکن است برای نوبر خیلی مناسبتر باشد، اما نوبر، حتی در طبقهٔ خودش هم، در یک شرایط معمولی نیست. با توجه به وضعیت مادرش، سرپرستی خانواده، و...، پس تمایل عاطفی شخصی صرفاً برایش تعیین کننده نیست؛ امنیت و سرپناه و هزاران چیز دیگر می خواهد که عشق در کنار اینها برایش معنی بیابد.

ن. س : اتفاقاً کسانی که موضع فیلم را رد می کنند، از همین زاویه وارد می شدند، یعنی می گویند که جنبهٔ رومانتیک در فیلم چیره شده است و ضرورتهای واقعی و مادی برای نوبر تعیین کننده نیست.

بنی اعتماد: برعکس، موقعیت نوبر نه رمانتیک است و نه حسابگرانه. اگر دختری از طبقهٔ متوسط بیاید و زن رسول بشود، با حسابگری این کار را می کند؛ اما موقعیت نوبر یک ضرورت است. برای دختری مثل نوبر، عشق نجات از فضایی است که در آن قرار گرفته، نجات خواهر و برادرش، و فرار از فضایی که برایش آسیب زاست. من سعی کردم این را در تمام اجزاء فیلم جاری کنم.

ن. س : اصغر پیشنهاد ازدواج با نوبر را رد می کند و کبوتر را برمی گزیند. چرا؟

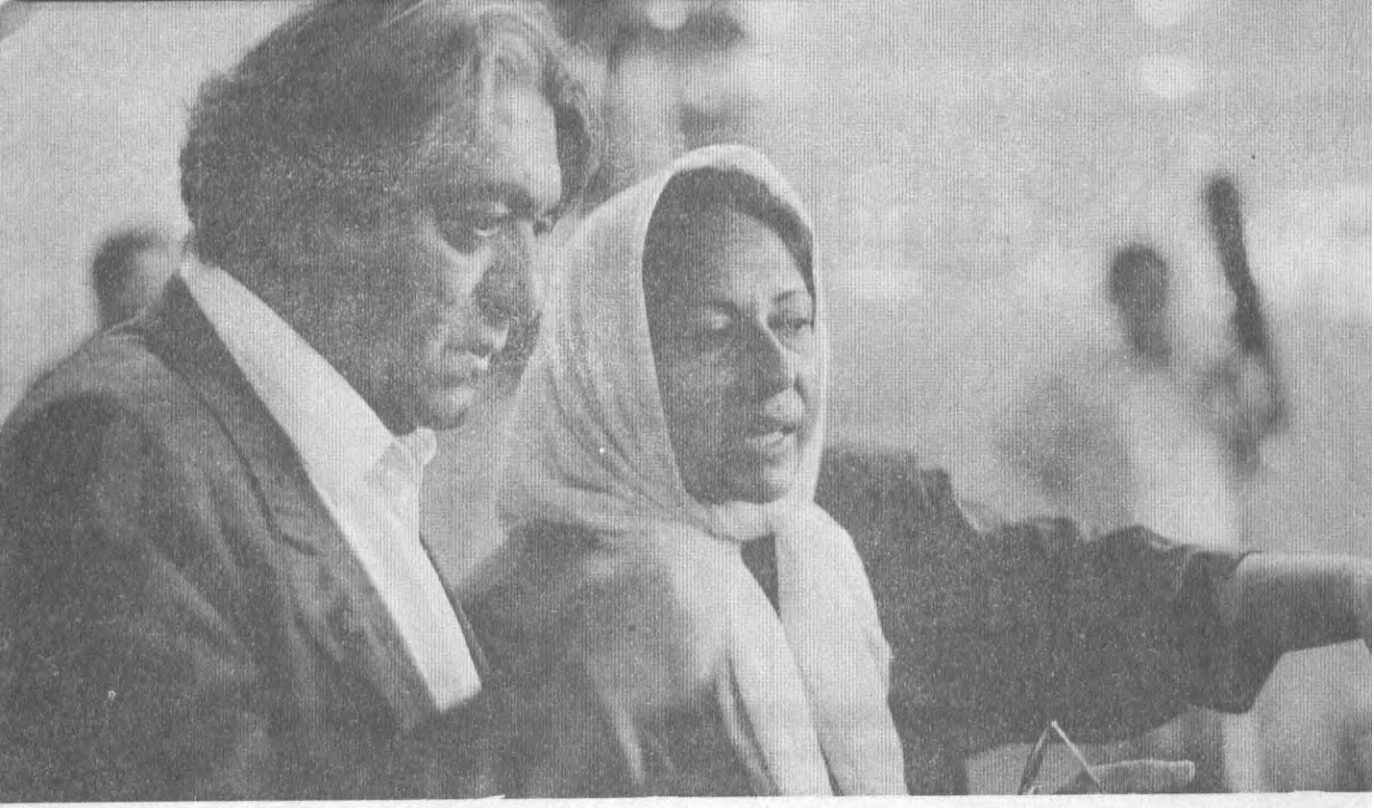
بنی اعتماد: جایی در فیلم رسول می گوید: *هیچ قانونی نمی تواند بگوید کی در کنار چه کسی خوشبخت می شود.* ما چرا فکر می کنیم که آدمها، به غیر از آنچه که تلقی عمومی جامعه است، نمی توانند خواسته های دیگری داشته باشند؟

ن. س : زمینهٔ نزدیکی این دو نفر را در فیلم نمی بینیم.

بنی اعتماد: چون فیلم قرار نبوده به زمینه های عشق اصغر و کبوتر بپرازد. آیا شخصیت کبوتر در طول فیلم ویژگی انتخاب شدن دارد، یا ندارد؟

ن. س : چرا. شخصیت محکم و جذابی دارد.

بنی اعتماد: ما، به عنوان بیننده، در طول فیلم این را می بینیم. شخصیت اصغر هم، این را پیدا کرده. ضرورتی نمی دیدم که رابطهٔ



بنی‌اعتماد و انتظامی، پشت صحنهٔ روسری آبی

مستقیم این دو را نشان دهم. قصه دارد براساس رابطهٔ رسول و نوبر پیش می‌رود. آنچه در ساختمان فیلم اتفاق می‌افتد، این است که ما جابه‌جا، در مورد شخصیتها، رابطه، و موقعیتها، هرچه را که لازم است در جای خودش بگوییم. صحنهٔ کوتاهی راجع به برخورد کبوتر و اصغر در ابتدای فیلم داشتم که بعداً حذف کردم؛ چون دیدم آن صحنه به یک حاشیه تبدیل می‌شد. مهم این است که در طول فیلم، ببینیم کبوتر شخصیتی هست که قابلیت انتخاب شدن را دارد.

ن.س: نوعی **تغییر حس** در این دو فیلم دیده می‌شود. تغییر حس مادرانه یا پدرانه به عاشق و معشوق. در نرگس تغییر احساس مادرانهٔ آفاق به احساس عاشقانه نسبت به عادل، و در روسری آبی تغییر احساس، تقریباً، پدرانهٔ رسول به احساس عاشقانه نسبت به نوبر. آیا این تغییر حس آگاهانه بوده است؟

بنی‌اعتماد: حس هیچ کدام از اینها تغییر نکرده است. درست است که آفاق در موقعیتی قرار می‌گیرد که ناچار می‌شود نقش مادر را برای عادل بازی کند، اما این طور نبوده که حس مادرانه تبدیل به یک عشق بشود. در مورد رسول هم اینطور است. شاید به این دلیل که بی‌پناهی یکی از مشخصه‌های آدمهای این دو فیلم است، این موقعیتها هم نزدیک به هم شده است. جایگاه و موقعیتی به این آدمها تحمیل شده است که در یک موقعیت شکل واقعی خودش را بیرون می‌زند.

ن.س: به هرحال **حس** تغییر می‌کند. آیا واقعاً این آگاهانه نبوده است؟

بنی‌اعتماد: اینها هرکدام، به نوعی به یکدیگر پناه آورده‌اند. رابطه به شکلی شروع شده، و به اینجا ختم شده است، ولی این که حسی به آن صورت وجود داشته و بعداً تغییرشکل داده، به شکل دیگری درآمده، نه، این طور نیست.

ن.س: شاید زود باشد که بخواهیم کارهای شما را دوره بندی کنیم؛ اما در این سالها به نظر می‌رسد که شما وارد دورهٔ خاصی شده‌اید (مشخصاً از سال ۷۰، تا آخرین کارتان)؛ دوره‌ای که بیش از پیش به نقش زنان می‌پردازید: نرگس، روسری آبی، ایران دفتری، و حتی در شهرک فاطمیه، که می‌بینیم مشخصاً زنان، موضوع کار شما قرار گرفته‌اند. آیا می‌خواهید همچنان به مسائل زنان بپردازید؟

بنی‌اعتماد: دلم می‌خواهد به زنان بپردازم. از قبل هم می‌خواستم بپردازم. ولی اصلاً به این معنا نیست که بخواهم در این مسئله محدود بشوم. مسئلهٔ زنان، دنیایی معضلات و مشکلات قابل بیان در خودش دارد، و بیان این مشکلات هم خودش مسائل و مشکلات فراوانی خواهد داشت. اما این در برنامهٔ من قرار ندارد که در این زمینه محدود شوم. گواهش هم کار آخرم که مستندی است دربارهٔ اعتیاد ـ که گرچه اعتیاد دختران هم مورد بررسی قرار گرفته‌اند، امّا ـ ربط مشخصی به مسئلهٔ زنان ندارد. به هرحال تمایل و علاقه دارم که به مسئله زنان بپردازم، تلاش هم می‌کنم، اما نه اینکه در این زمینه محدود شوم.

اما دلیل اینکه چرا در این چند سال بیشتر به آن پرداخته‌ام، این است که تجربه‌ام پیش از آن کمتر بود و در این سالها راههای به نتیجه رساندن مسائل و مقاومت کردن برای پرداختن به برخی موضوعات را بیشتر یاد گرفته‌ام. طبیعتاً الان به موضوعاتی که بیشتر دوست دارم نزدیک می‌شوم. یعنی می‌مانم، تا همانها را بسازم.