نمایش معصومیت و مظلومیت و تأکید بر قدرتی که حرف آخر را می‌زند، سرِ ما را گرم کرده و می‌کند. بارزترین نشانه‌اش، صحنه‌ای است که پل گردنبندی را بر روی بدن سردِ جان کافی ـ بعد از اعدامش ـ جابه‌جا می‌کند تا ما تصویر حک‌شده بر آن را خوب ببینیم.

مکث دوربین بر چهرهٔ بی‌حسِ جان کافی، تصویری از یک قدیس و اسطوره را تداعی می‌کند. اما مقدمات و تشریفات پرده‌برداری از این قدیسِ رخت بربسته را پل با آن چهره و رفتار انسانی‌اش عهده‌دار بوده، و اوست که در کنار این جسم بی‌جان، حضور جاری و ماندگار دارد و در روایت‌پردازی ـ به نفع خودش ـ، چیزی کم نمی‌گذارد.■

شناسنامهٔ فیلم دالان سبز

کارگردان:	فرانک دارابونت
نویسندهٔ فیلمنامه:	فرانک دارابونت (بر اساس داستانی از استیون کینگ)
مدیر فیلمبرداری:	دیوید تترسال
موسیقی متن:	توماس نیومن
بازیگران:	تام هنکس، دیوید مورس، مایکل کلارک دانکن، بانی هانت، جیمز کرامول، مایکل جتر، داک هچینسن
تهیه‌کنندگان:	فرانک دارابونت، دیوید والدز
محصول:	۱۹۹۹ آمریکا
زمان:	۱۸۹ دقیقه (در اصل)

تفاوت‌های آشکار «درگیر شدن»، با «سوت زدن» در چهارراه حوادث

بچه‌های بد / بهشت از آنِ تو

علیرضا داوودنژاد

خلاصهٔ داستان بچه‌های بد

رضا در حین مسافرکشی، دوستِ دوران تحصیلش ـ سیاوش ـ را به‌طور اتفاقی می‌بیند. آنها تصمیم می‌گیرند برای تفریح، چند روزی به شمال بروند. آنها در طول مسیرشان با دختری که سر و وضع و رفتاری غیرعادی دارد روبه‌رو می‌شوند. او را سوار می‌کنند و «رؤیا» صدایش می‌کنند. در طول مسیر، از طریق بازگشت به گذشته‌هایی که از دیدِ رؤیا می‌گذرد، متوجه می‌شویم که او چند نفر را در یک خانهٔ فساد با اسلحه به قتل رسانده و از آنجا گریخته است. رضا اتومبیلش را در قسمتی از جاده متوقف می‌کند تا همراه سیاوش و رؤیا استراحت کوتاهی کنند. در این فاصله، رؤیا دور از چشم رضا و سیاوش، تعدادی قرص به قصد خودکشی می‌خورد. پس از رسیدن رضا و سیاوش به ویلای متعلق به یکی از خویشاوندان سیاوش و در حین پیاده شدنشان از اتومبیل، متوجه می‌شوند که رؤیا در حالت بی‌هوشی بر روی صندلی عقب اتومبیل افتاده است. در ابتدا آنها تصور می‌کنند که رؤیا مرده است. برای آن که از این مخمصه نجات پیدا کنند و به دردسر نیفتند، تصمیم می‌گیرند که جسد او را در گوشه‌ای از محوطهٔ بیرونیِ ویلا دفن کنند اما در حین انجام این کار، صدای نفس‌های رؤیا را می‌شنوند و سریعاً او را به بیمارستان می‌رسانند. پس از آن که رؤیا به هوش می‌آید، از بیمارستان می‌گریزد و رضا و سیاوش نیز آنجا را ترک می‌کنند. آنها در حین ترک شهرِ شمالی و بازگشت به تهران، رؤیا را در یکی از خیابان‌های فرعیِ شهر می‌بینند و مجدداً سوارش می‌کنند. رضا در مسیر بازگشتشان، اتومبیلش را کنار ساحل متوقف کرده و خودش و سیاوش از فرط خستگی به خواب می‌روند. صبح روز بعد که از خواب بیدار می‌شوند، هیچ نشانی از رؤیا نمی‌بینند.

خلاصهٔ داستان بهشت از آنِ تو

یک خلبانِ از جنگ برگشته که از زندگی در شهر تهران به تنگ آمده، راهیِ یکی از روستاهای شمال می‌شود و کلبه‌اش را بازسازی و در آنجا اقامت می‌کند. همسر خلبان به آنجا می‌آید و تلاش می‌کند تا او را برای بازگشت به شهر متقاعد کند، ولی بی‌نتیجه باز می‌گردد. چندی بعد، پسر، دختر و مادر کاپیتان هم برای راضی کردن او به برگشت به نزد او به شمال می‌آیند، ولی آنها هم دست خالی برمی‌گردند. دیری

نمی‌گذرد که مجدداً همسر خلبان به شوهرش ملحق می‌شود و این بار در کنارش می‌ماند. به تدریج رابطه‌ای صمیمانه میان آنها و اهالی روستا برقرار می‌شود و از این طریق، موفق می‌شوند مشکل برق روستا را حل کنند و...

□ □ □

تعدادی از فیلمسازان این دوران، مراحل تکوینیِ خود را با فیلمنامه‌نویسی و فیلمسازی در محدودهٔ سینمای تجاری و عامه‌پسندِ پیش از پیروزی انقلاب، طی کرده‌اند. مهدی فخیم‌زاده، سیروس الوند و علیرضا داوودنژاد، از جملهٔ این افراد هستند. در این میان، علیرضا داوودنژاد ـ چه پیش و چه بعد از انقلاب ـ همواره سعی داشته که در کنار کارهای بی‌اهمیت و باری به هر جهت، چهره‌ای متفاوت و مستقل نیز از خود نشان دهد. به همین خاطر می‌بینیم که در کنار نگارش فیلمنامه‌هایی چون موسرخه، هدف، رفیق، بیدار در شهر، با هم ولی تنها، گدای اشراف‌زاده و ساخت فیلم‌های بی‌اهمیت بی‌پناه و عاشقانه، متقابلاً فیلم ارزشمند نیاز و فیلم‌های قابل اعتنای نازنین، خانهٔ عنکبوت، خلع سلاح، مصائب شیرین و بچه‌های بد را ساخته است. شاید علت این دوگانگی را بتوان ناشی از فضای غالب سینمای آن دوران دانست که یک جوان مستعدِ هفده، هجده‌ساله مانند داوودنژاد را در اولین گام‌هایش، تا حد مشخصی به بازی می‌گرفت. اما داوودنژاد در همان مقطع زمانی، این خوش‌شانسی را می‌آورد که با انسانی پراحساس و فرهیخته به نام «رضا عطایی» قاطی می‌شود و در اثر هم‌نشینی و هم‌کلامی با او به نگاه جدی‌تری نسبت به دنیای پیرامونش می‌رسد که اولین پیش‌درآمدش را در فیلم نازنین (۱۳۵۵) می‌بینیم. رضا عطایی علاوه بر ایفاء یکی از نقش‌های فرعیِ این فیلم، نگارش فیلمنامهٔ آن را نیز بر عهده داشت. او در حین بازی در فیلم بعدیِ داوودنژاد به نام عاشقانه، در دریا غرق شد و جسدش به دست نیامد و فیلم نیمه کاره رها شد.

با مرور اجمالیِ کارنامهٔ سینماییِ داوودنژاد به این نکته پی می‌بریم که او دغدغه‌های اجتماعی‌اش را گاه با مایه‌های ملودرام در هم می‌آمیزد (نازنین، بی‌پناه و عاشقانه)، گاه با «سیاست» و «تاریخ» ترکیب می‌کند (خانه عنکبوت و خلع سلاح)، گاه در گذر از متن جامعه به تصویر می‌کشد (قدغن، جایزه، نیاز و بچه‌های بد) و گاه در میان مناسبات خانوادگی و هم‌نشینی و تقابل نسل‌ها می‌بیند (مصائب شیرین و بهشت از آنِ تو). اما مؤلفه و فصل مشترک آثار داوودنژاد، قرار گرفتن آدم‌ها در یک «موقعیت خاص» است. آنها در طی این مناسبات فردی و اجتماعی، پوسته می‌اندازند و تضادهای درونی‌شان در کنار بحران‌ها، عصبیت‌ها و سوءتفاهم‌ها نمایانده می‌شود و ـ عمدتاً ـ از یک موضع‌گیری و نگاه خصمانه، به یک نگاه تفاهم‌آمیز می‌رسند.

نیاز علاوه بر آن‌که بهترین و صمیمانه‌ترین فیلم داوودنژاد تا این تاریخ به شمار می‌آید، نقطهٔ شروعی بر یک نگاه و بیان مستندگونه و شیوهٔ دیالوگ‌نویسیِ بی‌واسطه و قابل باور در کارنامهٔ فیلمسازیِ اوست. در اینجا می‌بینیم که فرم و محتوی، از یکدستی و تناسب چشمگیری برخوردارند و نگاهی شریف و انسانی و عدالتخواهانه بر کلیت اثر جاری است. داوودنژاد از فیلم مصائب شیرین به بعد، تلاش دوباره‌ای برای بازی با فرم و روایت‌پردازی دارد. او در فیلم‌های مصائب شیرین و بهشت از آنِ تو و بچه‌های بد، بیش از پیش از سینمای قصه‌پرداز فاصله می‌گیرد و به نوعی ساختارشکنی در روایت‌پردازیِ کلاسیک می‌رسد. اما به جز بچه‌های بد، دو فیلم دیگر از وجه مضمونی چشمگیر و درخورِ اعتنایی برخوردار نیستند و فیلمساز خودش را بیشتر محدود به تجربه کردن در قالب و فرم کرده است. از آنجا که بحث اصلیِ ما در مورد دو فیلم بچه‌های بد و بهشت از آنِ تو است، کوشش می‌کنیم که به مقایسهٔ آنها از هر دو بُعد موضوعی و ساختاری بپردازیم.

□ □ □

● داوودنژاد در هر دو فیلم، شخصیت‌هایش را از متن جامعهٔ شهری انتخاب و جدا می‌کند و آنها را به دامن طبیعت شمال می‌کشاند. بهانه و دغدغهٔ رضا و سیاوش برای عزیمت به شمال، یک سفر تفریحیِ کوتاه‌مدت و کنار هم بودن است. اما شخصیت فیلم بهشت از آنِ تو (کاپیتان)، به دنبال خستگیِ مفرط از محیط پرهیاهوی شهری، برای اقامت دائم و آرامش یافتن در دل طبیعت، راهی شمال می‌شود.

نوع دیدار اولیهٔ رضا و دوستش سیاوش در شهرِ شلوغ و مسیرِ حرکت آنها در کلیت فیلم، کاملاً با ریتم جامعهٔ معاصر انطباق دارد. حضور جاری آنها در طول این مسیر، همواره با خوشی‌های لحظه‌ای و زودگذر و التهاب و بحران و دلواپسی توأم است. هم‌کلامی و هم‌نشینیِ رضا و سیاوش و آشنایی و ارتباط غیرمترقبهٔ آنها با آن دختر عجیب و غریب در طول

مسیر، با مراقبت‌های ویژه و در وضعیتی کنترل‌شده، انجام می‌گیرد. آن دو برای عبور از این نقاط تحت کنترل و توی هچل نیفتادن خود، مجبورند قاعدهٔ بازی را رعایت کنند و به خودشان و دور و بری‌هایشان مدام دروغ بگویند. داوودنژاد این دو جوان هویت گم‌کرده که با نشانه‌های عینیِ طیف وسیعی از نسل جوان جامعهٔ معاصرمان پهلو می‌زنند را از تمنای جسم و عیش و سرمستی، به تعقل و در خود نگریستن وامی‌دارد. انگار که جسم و درون رضا و سیاوش در این طیِ طریق، صیقل می‌یابد و هر کدام به میزان بضاعت و قابلیت‌های فردی و آگاهی طبقاتی‌شان، به یک دگردیسی اجتناب‌ناپذیر تن می‌دهند. دیگر رضا و سیاوشِ انتهایی فیلم، آن دو پسرِ لاقید و شوخ و شنگِ اول فیلم نیستند. واسطه و زمینه‌ساز این استحالهٔ درونی، دختری است که قرار بود در ابتدا جوابگوی غرایز جسمی و درونیِ این دو جوان باشد، اما نهایتاً آنها را به خودشناسی و درک تازه‌ای از زندگی ملزم می‌کند.

این تغییر زاویهٔ دید و نگاه متحول، در مخاطب فیلم بچه‌های بد نیز مصداق عینی دارد. یعنی بیننده‌ای که در ابتدا وجود ظاهری رؤیا را معیار داوری خود قرار می‌داد و او را در حد یک فاحشهٔ پرخاشگر و رها شده در جاده می‌دید، در انتها به زنی اثیری و پر راز و رمز می‌رسد که می‌تواند آمیزه‌ای از عشق و معصومیت و هستی و مرگ باشد. به این گفت‌وگوی میان رؤیا و سیاوش و رفقا توجه کنیم:

رؤیا: بدم میاد از دروغ. پدر دروغ، مادر دروغ، دوست دروغ؛ این یعنی پوچ، این یعنی تنهایی. این یعنی یک سراب.

سیاوش: یعنی چی؟

رؤیا: یعنی یک سراب، یک بازی، یک وهم.

رضا: پس چی درسته؟

رؤیا: تو، اون، آتیش، باد، دریا، موج، گوش ماهی.

این جست‌وجو و همدیگر را یافتن و طلب کردن و همدلی و همراهی و هم‌کلامی و مجادله و مفاهمه و در یکدیگر خیره شدن، همه در قالب فردی و جدا از جامعه و زمامدارانش صورت می‌گیرد. این خودِ «فرد» است که به صرافت می‌افتد که در خود بنگرد و به یک خودشناسیِ عمیق برسد و زمینه‌ساز استحاله و تکامل شخصیتی‌اش شود.

در جای جای این روابط و مناسبات فردی، دیدِ کنایه‌آمیز و انتقادیِ داوودنژاد و گسترهٔ نگاه کاملاً اجتماعی‌اش، بوضوح مشاهده می‌شود. در واقع می‌توان گفت که داوودنژاد در کنار ساختارشکنی و تجربهٔ بدیع در فرم و شیوهٔ روایت که جداگانه به آن خواهیم پرداخت، بوسیلهٔ سه شخصیت اصلی فیلمش، تصویری عریان از جامعهٔ ملتهبِ پیرامونش ارائه می‌کند.

در قبال این تصویر واقع‌بینانه و هشداردهنده، چه عکس‌العملی می‌توان در مورد زاویهٔ دیدِ داوودنژاد در فیلم بهشت از آنِ تو نشان داد؛ فیلمی که قهرمانش آگاهانه از جامعهٔ ناهنجار و پر اضطراب شهری فاصله می‌گیرد تا دور از اجتماع خشمگین در دل طبیعت آرام بگیرد و عارف مسلکی ـ از نوع شکم‌سیرانه‌اش ـ را پیشه کند؟ داوودنژاد در سکانس افتتاحیهٔ فیلمش با نگاهی موجز، نشانه‌هایی از جامعهٔ ناهمگون و پرتناقض شهری را به تصویر می‌کشد (نماهای عمومیِ پیاپی از ساختمان‌های بلند، ترافیک سنگین و پر تراکم شهر، محصور شدن کاپیتان در لابلای اتومبیل‌ها و حضور گمنامش در میان انبوه رهگذران، ایستادن کاپیتان در بالای یک ساختمان در حال احداث و خیره‌شدن به روابط و مناسبات بی‌منطق و بی‌ضابطهٔ اقتصادی و شمردن حریصانهٔ اسکناس و فروش ارز، نگاه مات و کنجکاوانهٔ کاپیتان به مجسمه‌های مشاهیر ادبی و افراد نمادین و عناوین درشت روزنامه‌ها که جامعه‌ای ملتهب و سیاست‌زده را به رخ می‌کشد، افرادی که چون مرده‌های بی‌کفن و دفن روی چمن خوابیده‌اند، نمایشگاه ابزار و ادوات جنگی که در چند قدمی‌اش، یک پسربچهٔ واکسی در کنار چند پسربچهٔ هم‌سن و سالش نشسته است، حضور کاپیتان در بهشت زهرا و عبور او از قبرهای خالیِ چسبیده به‌هم، همراه با صدای مصیبت و عزاداری که با صدای آواز پرندگان آمیخته می‌شد). بر روی این نماهای متوالی و کلیپ‌گونه، صدای مردی می‌آید که همراه با سازدهنی و جاز، این اشعار را با لحنی هزل‌آمیز زمزمه می‌کند:

توی این دنیا، پر از غوغا، همگی خسته، توی بن‌بسته.

مست بی‌باده، همگی خسته‌اند، همه چی بی‌ریخت.

حالا دست بردار، تو بشو بیدار، حالتو دریاب، سوی کوهستان.

بابا بریدیم، پس که دویدیم، فکر کردی مستیم،

بابا جون نیستیم.
یک کمی این ور، یک کمی اون ور، حالتو دریاب.

به دنبال این فصل اولیه، یکباره داوودنژادکات می‌کند به خطهٔ سرسبز شمال و تمام همتش را صرف شکل بخشیدن دنیایی آرامش‌بخش و بی‌دردسر در این محیط می‌کند. شخصیت اصلی فیلم که ظاهراً یک خلبانِ موج‌گرفته است، در شرایطی پشت به جامعهٔ شهری می‌کند که با پشتوانهٔ مالیِ نامحدودش، درست و حسابی به خودش و سر و وضعش می‌رسد و همه‌گونه ولخرجی برای طراحی و ساماندهیِ هرچه بهتر و زیباترِ کلبهٔ روستاییِ‌اش می‌کند. انگار که به این وسیله می‌خواهد در آن روستای دورافتاده، کاملاً از نظر ظاهر و نحوهٔ گذران زندگی و ارتباط بیرونی، توی چشم اهالی باشد. بر پایهٔ این نوع تلقی، قاعدتاً باید اهالی روستا شکرگزار باشند که این خلوت‌نشینِ شیک‌پوش، بر آنها منت گذاشته و با گذاردن قدم‌های مبارک خود و همسر زیبارویش بر چشمانشان، این روستای سوت و کور را منور کرده‌اند.

کاپیتان به دنبال دلزدگی از محیط شلوغ و پر هیاهوی شهر، می‌خواهد دنیای آرمانی و اتوپیایی‌اش را در روستای برت در دامنهٔ کوه بنا کند. اما واقعاً تز و دیدگاه او در این اوضاعِ قمر در عقرب و این روزمرگیِ احمقانه و دست و پاگیر، و در شرایطی که آحاد اصلیِ جامعه ـ اعم از اقشار محروم و فرودست و مهاجرین و طبقهٔ متوسطی که امکان رشد ندارد و در یک نقطه درجا می‌زند ـ، برای بقاء و گذران زندگی و تأمین حداقل امکانات معیشتیِ خود و افراد خانواده‌شان مجبورند با چنگ و دندان به جامعهٔ شهری وابسته و وصل باشند، تا چه حد می‌تواند قابل تحقق و توصیه باشد؟ آیا اصولاً در شرایط کنونی، یک شهروند غیر متمکن می‌تواند با جیب خالی، عطای شهر را به لقایش ببخشد و دست زن و بچه‌اش را بگیرد و برود در روستا زندگی کند؟ در این موقعیت جدید، چه امکانات اولیه‌ای برای اشتغال و امرار معاش او وجود دارد؟ در چنین وضعیت بغرنجی که خودِ اهالیِ اغلب روستاهای کشورمان ول معطلند، ورود و اسکان افراد غیربومیِ فاقد بنیهٔ مالی و دوام و بقایشان تا چه حد امکان‌پذیر است؟

پس با چنین واقعیت انکارناپذیری، فقط می‌توان مثل کاپیتان عزیزِ فیلممان با اهدافی توریستی و عارف‌منشیِ ویتریتی، دست به دامن طبیعت شد. البته داوودنژاد برای

خالی نبودن عریضه و ایجاد کنتراست و فضای خاکستری، از زبان دوروبری‌های کاپیتان، سازهای نچندان مخالف و ماندگاری کوک می‌کند. مثلاً همسر کاپیتان در ابتدای ورود و اقامت شوهرش، این‌گونه او را مخاطب قرار می‌دهد:

«اینه اون زندگی ایده‌آل؟ تنها، بالای کوه.
واسه چی اومدی اینجا؟!»

کاپیتان در جوابش می‌گوید:

«واسه کوه، واسه جنگل، واسه رودخونه...
پشت سر، روبه‌رو، تو چه می‌بینی روبه‌رو؟ من
یک خونه می‌بینم بالای کوه، یه زن، یه مرد،
زندگی می‌بینم، سادگی، عشق.»

زن کاپیتان بر اساس نگاه واقع‌بینانه‌اش می‌پرسد:

«جای بچه‌هات کجاست، تو این رؤیا؟»

کاپیتان می‌گوید:

«بچه‌هارم می‌بینم. پسر خوشحال، دختر خوشحال...»

زن در حین بازگشت به شهر، به کاپیتان می‌گوید:

«نمیای؟»

کاپیتان هم، این جواب ریتمیک و موزون را می‌دهد:

«تو میای!»

اتفاقاً سفر بعدیِ زن کاپیتان، با اقامت دائمی‌اش همراه است. وقتی که داوودنژاد بخواهد «انجمن دوستداران طبیعت» را در حوزهٔ استحفاظی‌اش تشکیل دهد، باید پا جور کند و مخالف و ناسازگارِ دیروز، می‌تواند عضو وفادارِ امروز این انجمن باشد!

نفر بعدی، پسر کاپیتان است که با گیتار و دختر مورد علاقه‌اش به دیدار پدرِ هجرت کرده‌اش می‌آید و با این کلام بدیع و آمیخته با شوخی و جدی و کنایه، از او یاد می‌کند:

«اینجا مردی هست که سنگرش را دوست دارد،
اینجا مردی هست که کار کردن را دوست دارد،
اینجا مردی هست که برای آسمون آبی
دل‌ضعفه می‌گیرد، اینجا مردی رؤیایی است.
سلام پدر ایرانی من! هنگامی که پدران ژاپنی،
دورین اندازهٔ کف دست می‌سازند، تو در حال
اسب‌سواری هستی، بنال پدر ایرانی، تو در
طلسم اسب و سنگرش هستی... سیری شدی؟
بابای مونا راست می‌گفت که برای فیلم

خوبی‌ها. نقش زورو یهت میاد. خودمو عشق است. برای چی منو به دنیا آوردی؟... همین جوری، بازی زندگیه دیگه. باید زن گرفت، بچه‌دار شد... میرم خلبان میشم، عشق می‌کنم، زن می‌گیرم، بچه‌دار میشم، با بچه‌هام بازی می‌کنم... حتماً این جنگ شد، حسابی اومدی و با من بازی کردی. آخرشم قرار تو کوه ۲۰۰۰، سه‌تار، آتیش، خونه؛ خوشم میاد ازت. خوب صفا می‌کنی واسهٔ خودت...»

پسر کاپیتان نیز پس از این سخنرانیِ غرّا و دوپهلو و کنایه‌آمیز، با دختر محبوبش موقتاً راهی تهران می‌شود و کاپیتانِ ما را تنها می‌گذارند تا با خود خلوت کند و کلیات عراقی را بخواند.

سر و کلهٔ دختر کاپیتان هم پیدا می‌شود و در حالی که بیشتر از بقیه دل پُری از پدرش دارد، این‌گونه خودش را تخلیه می‌کند:

«آخه این مسخره‌بازی‌ها چیه راه انداختی؟ یک عده رو تهرون علاف کردی، اینجا هیزم می‌شکنی؟ وسط چهارراه حوادث سوت بزنم، آواز بخونم، رد بشم.»

اما کاپیتان با خونسردیِ ژائدالوصفی به دخترش می‌گوید:

«سوت بزنی رد بشی، خیلی خوبه.»

مادربزرگ هم این جملهٔ پسرش را با زبان لُری، این‌طور معنا می‌کند:

«خوب میگه، سخت نگیرین این زندگی رو، غصه نخورین...»

هر قدر جلوتر می‌رویم، می‌بینیم که داوودنژاد شرایط مساعدتری برای پایه‌ریزی دنیای اتوپیاییِ قهرمانِ موجیِ از جنگ، برگشته‌اش، فراهم می‌کند. در این دنیا می‌توان در کنار همسری وفادار، سوار بر اسب شد و در یک «لانگ‌شات» زیبا در دامن طبیعت بکر و یکدست شمال، جا خوش کرد تا همان خوانندهٔ لولی‌وَش اول فیلم، برایت زمزمه کند:

«خسته‌شدم دیگه از اونجا، از اون همه دود و سر و صدا
رسید دیگه وقت رفتن، دلو به جاده سپردن
می‌خواهم ببینم آسمون آبی، شبها رو بازم مهتابی
دلو می‌زنم به دریا، دل می‌کَنم از اونجا
همه‌چی یه‌رنگه اونجا همیشه، انگار آسمون وا نمیشه
بیرونِ خونه توی خیابون، ماشینا زیادن اما حیرون
تهرونِ ما دیگه جا نداره
بارون امید داره می‌باره
دلو باید زد دیگه به دریا، دلو باید کند از اونجا»

کاپیتانِ از شهر گریختهٔ ما نیز در این فضای متمرکز و روحیه‌بخش، مانیفست خودش را مرحله به مرحله کامل می‌کند:

«می‌خوام یک زندگی ایده‌آل بسازم، با طبیعت و عشق...»

«زندگی کنار رودخونه و گل و پرنده، همراه با تلویزیون و اینترنت و ماهواره. ما تو شهرها جمع شدیم واسه ارتباط... حالا که بهترین وسایل ارتباط جمعی رو ساختیم، چرا باید وسط سنگ و سیمان و آسفالت باقی بمونیم؟ حالا وقشه این ابزار رو برداریم برگردیم به طبیعت، به دهکده‌هایی که تو قلب طبیعت ساخته میشن، اما دیگه این دفعه تنها هستن، دهکده‌هایی با آنتن‌های بلند و با ندای کوچیک هلی‌کوپتر.»

البته گویا در نهایت، خودِ داوودنژاد متوجه می‌شود که این نسخهٔ توریستی‌اش را در این آشفته‌بازاری که خیلی‌ها بدبختی از سر و کولشان بالا می‌رود و فرصتی برای دیدن این‌گونه خواب‌های خوش ندارند، نمی‌توان به همه تجویز کرد. پس ترجیح می‌دهد در فصل پایانی، پرژکتورها را عَلَم کند و یک «فیلم در فیلم» راه بیندازد و با یک همسراییِ دم دستی که بوسیلهٔ بشقاب و قاشق و کفگیر و دیگ و... برگزار می‌شود، قال قضیه را بکند. این همسراییِ عجیب که فصل پایانیِ مصاب شیرین را تداعی می‌کند، می‌تواند تأکید دوباره‌ای از سوی داوودنژاد در جهت تحمل‌پذیری و تفاهم و هم‌آوایی و همدلی، در شرایطی نامتعادل و ناسازگار باشد.

□ □ □

● جدا از این وجوه تماتیک و موضوعی، از بُعد ساختاری و تکنیکی نیز فیلم بچه‌های بد دارای ارزش‌های بالاتری نسبت به فیلم بهشت از آنِ تو است. تفاهم و همفکریِ داوودنژاد با تدوینگر خوش‌فکرش (مصطفی خرقه‌پوش) باعث شده که ریتم و ضرباهنگی مناسب با موضوع و دستمایهٔ جاده‌ای فیلم و موقعیت و نوع ارتباط و کشمکش سه

شخصیت اصلیِ فیلم شکل بگیرد. در ایجاد این توازن ریتم و هماهنگی و همخوانی‌اش با اوج و فرودِ ماجرا و روابط آدم‌های اصلی، نقش مهمِ طراحی و ترکیب صدا از سوی فردین صاحب‌الزمانی و کیوان جهانشاهی و موسیقی خوب اکبر مشکاة را نباید از نظر دور داشت. نمونه‌هایش، صدای فریاد سیاوش پس از مجوز عبور گرفتن از «ایست بازرسی» جاده که با موسیقی تند فیلم آمیخته می‌شود و نیز ترکیب صدای گلولهٔ اسلحه رؤیا با صدای امواج دریا است.

در بهشت از آنِ تو هم مصطفی خرقه‌پوش، جنس تصویر و درونمایهٔ اثر را خوب درک کرده و در جهت تناسب و همخوانی با آنها از ریتمی آرام ـ در نقطهٔ مقابل ریتم بچه‌های بد ـ استفاده کرده است، ولی به لحاظ خنثی‌بودن موضوع و سرد و بی‌رمق بودن اغلب بازی‌ها ـ به جز بازی قابل قبول علی واجد سمیعی ـ، نتیجهٔ کار زیاد به دل نمی‌نشیند. موسیقی بهمن سپهری شکیب، به‌طور مستقل شنیدنی و دلنشین است، ولی آن تأثیر مکمل موسیقی بچه‌های بد را ندارد و در بعضی صحنه‌ها حال و هوایی انتزاعی پیدا می‌کند.

این حالت مجرد و انتزاعی را در شیوهٔ دیالوگ‌نویسی و گفتار آدم‌های فیلم بهشت از آنِ تو نیز می‌بینیم. در صورتی که طنز و کنایه و ایهام و بده بستان آهنگین و موزون دیالوگ‌های بچه‌های بد، کاملاً به دل می‌نشیند و ابعاد وجودی و فردی سه شخصیت اصلیِ فیلم را کامل می‌کند.

نکتهٔ قابل توجه در فیلم بهشت از آنِ تو، فیلمبرداری چشمگیر جمشید الوندی است. او در کنار سیاه و سفیدهای خوبی چون تنگه، صبح روز چهارم و نازنین، بهترین کار رنگی‌اش را ـ جدا از اشباح، ساختهٔ رضا میرلوحی ـ، در این فیلم انجام داده است. به عنوان یک نشانهٔ مثال‌زدنی، اشاره می‌کنم به‌شکل پایان‌بندیِ تعدادی از صحنه‌ها در بهشت از آنِ تو که فقط شعله‌های آتش یا نور چراغ، در سیاهی تصویر باقی می‌ماند.

□ □ □

● بیست و هفت سال از حضور و فعالیت علیرضا داوودنژاد در عرصهٔ سینمای ایران می‌گذرد. همهٔ این تجربه‌های مثبت و ارزشمند و همهٔ این آزمون و خطاها، نشان‌دهندهٔ دغدغه‌های اجتماعی و علاقهٔ درونیِ او به این مدیوم و اصرارش در نوآوری در زبان و قالب و فرم است. این ویژگی‌ها و خصائص داوودنژاد را ارج می‌گذاریم و امیدواریم که او با واقع‌بینیِ بیشتر و شناخت عمیق‌تری از اجتماع و افرادش، به سوژه‌های خود نزدیک شود.■

شناسنامهٔ فیلم بچه‌های بد

کارگردان و تهیه‌کننده	علیرضا داودنژاد
طراح صحنه و لباس	علیرضا داودنژاد
فیلمنامه	علیرضا داودنژاد، رضا داودنژاد
مدیر فیلمبرداری	حسن کریمی
صدابردار	بهمن بنی اردلان
تدوین	مصطفی خرقه‌پوش
مدیر تولید و مجری طرح	علی واجد سمیعی
موسیقی	اکبر مشکاتی، پیمان میرعلی‌اکبری
طراحی و ترکیب صدا	فردین صاحب‌الزمانی، کیوان جهانشاهی
بازیگران	رضا داودنژاد، زهرا داودنژاد، سیاوش حکمت شعار، بهاره رهنما، احترام السادات حبیبیان، منوچهر حکمت‌شعار
طراح چهره‌پردازی	پیام صابری
جلوه‌های ویژه	محسن روزبهانی
دستیار اول کارگردان و برنامه‌ریز	رضا داودنژاد
منشی صحنه	شیدا منادی‌زاده
چهره‌پردازان	انسیه زیدی، مرتضی اخاخانی
عکاس	نیوشا توکلیان
شعر و خواننده	مهراد سپهری مکعب
دستیار اول فیلمبردار	آرش اختری راد
دستیاران تدوین	فرامرز هوتهم، ناصر سیاح
گروه فیلمبرداری	بهرام عنایی، فرهاد کریمی، محمد حسین کوشا
استودیو صداگذاری	فیلم آوا
اپتیک	خدمات صنایع فیلم ایران (استودیو بدیع)
سال تولید	۱۳۷۹
مدت فیلم	۸۲ دقیقه
پخش	میلاد فیلم

شناسنامهٔ فیلم بهشت از آنِ تو

نویسنده و کارگردان	علیرضا داودنژاد
طراح صحنه و لباس	علیرضا داودنژاد
مدیر فیلمبرداری	جمشید الوندی
تدوین	مصطفی خرقه‌پوش
صدابرداری همزمان	بهمن بنی اردلان
موسیقی	بهمن سپهری مکعب
صداگذاری	فردین صاحب‌الزمانی
بازیگران	علی واجد سمیعی، مهتاب کرامتی، سید شجاع‌الدین حبیبیان، احترام السادات حبیبیان، محمدرضا داودنژاد، مونا داودنژاد، مریم واجدسمیعی، امیر واجدسمیعی
چهره‌پردازان	حمید میهن‌دوست، مریم فخیمی
میکس	کیوان جهانشاهی
عکس	هیترا محاسنی
برزامه‌ریز و دستیار کارگردان	هاسمیک میرطالبیان
منشی صحنه	زهرا داودنژاد
مدیر تولید	علی واجدسمیعی
[illegible]	شهریار مسرور، سهرداد نوذری
مدیر صحنه	پژدان حبیبیان
مشاور صحنه و لباس	مهرانگیز عدالت
دستیار اول فیلمبردار	حسن کریمی
دستیار صدابردار	بابک اخوان
دستیار تدوین	فرامرز هوتهم
دستیار دوم کارگردان	امیر واجدسمیعی
گروه فیلمبرداری	آرش اختری راد، رضا [illegible]، فرهاد کریمی، عباسم کرامی
تدوین	استودیو تدوین فیلم
سال تولید	۱۳۷۸-۸۹
مدت فیلم	۸۶ دقیقه
پخش	میلاد فیلم

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی