

مگر سینمای اخلاقی شاخ و دم دارد؟!!

بچه های بد / علیرضا داوودنژاد / ۱۳۷۹

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : شهریورماه ۱۳۸۰

تجربه‌های ساختاری داودنژاد در چند فیلم اخیرش، از هر حیث مسیری رو به کمال را پیموده و می‌پیماید. حضور اعضای خانواده او در گروه بازیگران و عوامل دست‌اندرکار فیلم (که از مصائب شیرین آغاز شد)، حالا و در بچه‌های بد سودمندترین کاربرد خود را یافته و بخشی از مناسبات عاطفی - انسانی فیلم، دقیقاً با تکیه بر نسبت خانوادگی بازیگران قابلیت تصویر شدن را پیدا می‌کند و به درجه مشروعیت می‌رسد. فراتر از این، نزدیکی حال و هوا، احساس‌ها و لحن صحبت شخصیت‌های اصلی جوان فیلم به جوانان واقعی معاصر همچون ما به ازای بیرونی‌شان، بی‌واسطه نتیجه اختیاراتی است که داودنژاد در نوشتن فیلمنامه به پسرش رضا واگذار کرده است.

از سوی دیگر، این که بچه‌های بد و بهشت از آن تو به طور متوالی در یک سال ساخته شده‌اند، خود نشان‌دهنده نکته فرعی مهمی در سیر تجربه‌گری داودنژاد است. او با پرهیز از تکرار یک الگوی ساختاری موفق و امتحان پسند داده از فیلمی به فیلم دیگر، در دو فیلم پشت سرهم درست به دو تجربه متضاد با یکدیگر دست می‌زند. در بهشت از آن تو روایتی به شدت خطی و یکنواخت و بدون اوج و فرود را پیش می‌برد که در آن، فقط کلیاتی در قالب پیرنگ داستانی مطرح می‌شوند و معادلات قابل پیگیری و پیچیده‌ای در روند دراماتیک فیلم شکل نمی‌گیرند. در حالی که بچه‌های بد دقیقاً در نقطه مقابل قرار می‌گیرد، اوج و فرودهای مشخصی دارد، از ساختار خطی و سیر یکنواخت دوری می‌کند، قطعات گوناگون و پراکنده روایت را در دل الگویی بدون ترتیب و توالی زمانی و مکانی می‌چیند و از گذشته نزدیک به حال و از حال به گذشته دور و دورتر می‌رود. هرچه بهشت از آن تو در ابعاد مضمونی اش آدم‌ها را در پی کسب آرامش تصویر می‌کند و این آرامش را در سیر روایی خود، در سکون و یکنواختی می‌جوید. بچه‌های بد آدم‌ها را درگیر آشفتگی‌های

درونی و بیرونی نشان می دهد و این آشفتگی را در قالب ساختاری اش، با نوسانها و جهش های روایت به نمایش می گذارد.

□ ۲

در نوشته ها و گفته ها، شکل روایتی بچه های بد را تشریح یا تحسین کرده اند. ولی دلیل یا دلالت هایی که منجر به این ستایش می شود، چندان روشن و بازگو شده، نیست. چرا می گوئیم این ساختار در فیلم به درستی تثبیت شده و جواب داده است؟

داستان فیلم بچه های بد بر روابطی استوار است که از هر نمونه مشابه دیگر در سال های اخیر، صریح تر به نظر می رسد. به عبارت دیگر، انگیزه های شخصیت های اصلی برای همراهی با یکدیگر آشکارا جنسی است (و حتماً همین انگیزه اولیه، باعث مخالفت های شدید برخی با فیلم شده که در جای خود به آن خواهیم پرداخت). این به خودی خود هیچ اشکالی ندارد. از حیث اصول پیشبرد درام، می تواند به راحتی در جایگاه انگیزه ای قابل قبول، پذیرفته شود. و به لحاظ ابعاد اخلاقی یا حتی موازین دینی، به تنهایی خالی از اشکال است. پس همه چیز به «شیوه» رویارویی اثر با این انگیزه ها و سپس به شیوه نمایش اعمال و کنش های ناشی از انگیزه بستگی دارد.

یکی از عناصری که فیلم با تکیه بر آن، از روی لبه باریک داستان حساس و پرمخاطره اش به سلامت عبور می کند و در نشیب ابتدالی که به طور طبیعی، در نوع نگاه اولیه رضا (رضا داودنژاد) و سیاوش (سیاوش حکمت شعار) به دختر غریبه (رؤیا / زهرا داودنژاد) عیان است، فرو نمی غلتد، همین شکل روایی اش است. داودنژاد با حذف عامل «تداوم» رویدادهای مختلف این مسیر را به هم پیوند نمی زند و امکان پیگیری یک خط ممتد روایتی را از تماشاگر سلب می کند. به سادگی می شد تجسم کرد که بچه های بد با ساختار خطی و روایت تداومی، ممکن بود داستانی معمولی و پیش پا افتاده را بازگوید و به سطحی نازل سقوط کند.

توجه کنیم که فقط با این نوع روایت بریده بریده و غیرتداومی، می شود همه گذشته خانوادگی و اجتماعی دختر / رؤیا را در یک سکانس دو دقیقه‌ای به تصویر کشید و آوارگی او را در جاده شمال با نمایش چند برخورد خشونت بارش با مردها و پسرها، به بیننده منتقل کرد. اگر ساختار بچه‌های بد از همان مرحله فیلمنامه طوری تنظیم شده بود که قصه را به طور خطی و مستقیم پیش ببرد، ناگزیر بود ریشه‌های مشکلات خانوادگی و فردی، نوع و نحوه به فحشا کشیده شدن و دلیل عصیان ناگهانی دختر / رؤیا را مفصل‌تر و روشن‌تر از شکل مبهم و ضربتی کنونی‌اش نشان دهد و این، هم فیلم را از ایجاز و پیشرفتگی فعلی روایتش محروم می‌کرد و هم احتمال غلتیدن آن به ورطه ابتذال یا سطحی‌نگری محتوایی را فصل به فصل، افزایش می‌داد.

□ ۳

این که بچه‌های بد دقیقاً به خاطر نشان دادن ریشه‌های سرگشتگی و آشفتگی روانی - احساسی سه شخصیت اصلی‌اش، جذاب و مؤثر از کار درآمده است، سراسر است و بی‌واسطه به میزان واقع‌نمایی‌اش در بازتاب شرایط عینی نسل جوان جامعه ما مربوط می‌شود. در معادل‌های واقعی سه جوان فیلم که نسل متولد سال‌های اولیه پس از انقلاب‌اند (فاصله سال‌های ۵۸ تا دو سه سال آغاز دهه شصت)، آشکارا می‌بینیم که بطالت‌ها و سرگردانی‌هاشان به شدت از درون سرچشمه می‌گیرد. با نگاه جاری در جامعه‌شناسی سنتی فیلم‌هایی که همچنان ریشه همه چیز را در فقر و بیکاری و مشکلات اجتماعی این‌چنینی می‌بینند. بچه‌های بد باید بسیار بیش از دیالوگ‌های دو سه سطری و گذرای رضا و سیاوش، یادآوری می‌کرد که این دو در تحصیلات ناموفق بوده‌اند و به همین خاطر، خیلی زود طعم تلخ بیکاری را چشیده‌اند و به همین خاطر، از دسترسی به دختران مورد علاقه‌شان بازمانده‌اند و به همین خاطر، به بطالت و حتی نوعی پوچی دچار شده‌اند و به همین خاطر، حالا در سفری ناگهانی و سرخوشانه و سرگشته‌وار، از فرط بی‌هدفی، با دیدن دختر / رؤیا

و سوار کردن او دارند برای خودشان هدفی مادی و جسمانی دست و پا می کنند تا خلأهای قبلی را به خیال خود، این گونه پر کنند.

اما بچه های بد چه در توضیح و کنار هم چیدن این روابط علت و معلولی قاعده مند و سنتی و چه در رعایت اصل سببیت در مورد دختر / رؤیا و گذشته و حالش، به هیچ وجه سر سازگاری نشان نمی دهد و با محافظه کاری نگاه اجتماعی مرسوم سینمای ایران که سروته همه چیز را با دلایلی چون فقر و غیره هم می آورد، میانه خوبی ندارد. فیلم عملاً به ما می گوید که خیلی از ریشه ها در خود آدم هاست. ابلهانه است که برای انگیزه های جنسی مهارنشده و کاملاً طبیعی دو جوان فیلم، فقط به دنبال دلایلی همچون محدودیت های اجتماعی باشیم. برای پسری که کلید آن ویلای وسیع شمال به طور دائمی در دستش است و پسر دیگری که در زمانی کوتاه تر از سی ثانیه از مخالفت پدر می رهد و ماشین پدر را برای سفری چند روزه به راه می اندازد، «محدودیت» به تنهایی مشکل عمده ای نیست. بیهودگی های خود آدم ها، دشواری اصلی شان را در پی می آورد و به طریقی کاملاً محسوس، خودشان و بیننده فیلم را مطمئن می کند که آنها نمی دانند چه می خواهند: چه زندگی ای؟ چه روابطی؟ چگونه لذت هایی؟ چگونه مسیر و مقصدی را جستجو می کنند؟ مشکل اجتماعی، نیافتن اینهاست و فراهم نبودن شرایط لازم برای یافتن. ولی مشکل اساسی تر (و درونی)، این است که اصلاً هدف این جستجو به درستی روشن نیست. می بینیم که از لحظه مصاحبت با دختر / رؤیا، هیچ کس نمی داند به دیگری چه بگوید. رضا و سیاوش حریصانه به دنبال این هستند که سر صحبت را با دختر باز کنند، اما وقتی او با آن اشتیاق ناچیزی که از خود بروز داده، حاضر به هم صحبتی می شود، هیچ یک نمی دانند از چه حرف بزنند. سیاوش می گوید «حالا حرف هم می زنیم. این قدر برات حرف می زنیم که خسته بشی». ولی این ادعا، هرگز عملی نمی شود. چون این جوان ها در شرایط عادی، خالی از دغدغه و دل مشغولی های جدی و غیرجدی اند. طرح دغدغه ها، تنها زمانی اتفاق می افتد (و البته باز نیمه کاره و پا در هوا، رها می شود) که آنها

در شرایط غیرعادی گرفتار شوند: در سالن درمانگاه و در کنار آتش ساحل، رضا و سیاوش به احساس‌های قلبی‌شان «اقرار» می‌کنند و به بیهودگی‌های خویش می‌اندیشند. آن‌هم در حالی که فیلم، باز همان اصل نوین اشاره‌های گذرا و مقطعی را رعایت کرده است.

بدین اعتبار، بچه‌های بد نمونه‌ای باطراوت و سنجیده از سینمای اجتماعی امروز ایران است. سینمایی که آن‌قدر اجتماعی هست تا از فرد و درونیات فرد، غافل نشود و همه ریشه‌یابی‌هایش را به سطح و گوشه و کنار جامعه و کوچه و خیابان و فقر و فساد و فشارهای عینی زندگی منحصر نکند. سینمایی که خوب می‌داند فقط با نگفتن و کم گفتن ریشه‌های ظاهری، می‌توان گستردگی مشکلات را واقع‌بینانه به تصویر کشید، نه با گفتن درد و رنج‌های تعمیم‌پذیر محرومانی که انگار جز همین ظواهر بیرونی، در درون و قلب و ذهن‌شان، با هیچ مشکلی مواجه نیستند.

□ ۴

... و حالا که تا اینجا کوشیده‌ام از منظر پرداختن به لایه‌های درونی و یکسره پنهان فرد و جامعه به فیلم بنگرم و ساز و کار و دلایل «حل نکردن» مشکلات نهفته در این لایه‌ها را به اختصار بازگویم. می‌توانم با اطمینان خاطر به سراغ ویژگی دیگری بروم که به گمانم مهم‌ترین دستاورد داودنژاد و بچه‌های بد او در این تجربه تازه است.

می‌دانید که بچه‌های بد با برچسب «ابتدال»، هدف حمله‌های تند و تیزی قرار گرفت و به صراحت گفتند که صراحت فیلم در نمایش موقعیت‌های وقیح بین شخصیت‌هایی از دو جنس مخالف، در سینمای پس از انقلاب بی‌سابقه بوده است. گفتند که آدم‌های فیلم به لحاظ جایگاه اجتماعی خودشان و اعمال‌شان، کاملاً مردود و خارج از دایره مشروعیات عرفی امروز و اینجا هستند.

اما همان گونه که این سو و آن سو، در جلسات رودررو با برخی از این دوستان اشاره شد، معتقدم که بچه های بد ورای تمام دلالت های اجتماعی، ریشه یابی های روانشناختی و وجوه نسل شناسانه اش در قبال جوانان متولد سال های اولیه پس از انقلاب، اثری «اخلاقی» به تعبیر دقیق این واژه است.

چه با نگاه دوستان مخالف مورد اشاره به فیلم بنگریم و چه با نگاه دوستان موافقی که بار دیگر از کلیشه های کهنه شده ای چون «جسارت» و غیره دم می زنند و فیلم را به خاطر بی پروایی اش می ستایند. نگاهی که از بچه های بد به منزله فیلمی اخلاقی یاد کند، خطا کارانه است. پس شرح و وصف همه دلایل، ضروری می نماید: انگیزه اولیه رضا و سیاوش از همراه کردن دختر / رؤیا در سفرشان، انگیزه ای صرفاً جسمانی است و همه اعمال و گفته هایشان در قبال او، طبق ملاک های موجود، به کلی غیر اخلاقی است. در مقطعی که دختر با تغییر حالت چهره، نازک کردن صدا و ظاهراً تلطیف لحن صحبتش و نوع برخورد عشوهِ گرانه ای که رضا و سیاوش از او انتظار دارند، آن دو را هجو و تمسخر می کند، جواب های رضا و سیاوش از قبل هم گستاخانه تر می شود و از رقابت بر سر تصاحب دختر تا تحسین «حرارت» تمام نشدنی او، کاملاً عیان و عریان به چشم می آید.

اما در پایان فیلم، آنجا که سه جوان بعد از شناخت مختصری که نسبت به همدیگر و احساس و افکار همدیگر به دست آورده اند، کنار آتش در ساحل می نشینند، فیلم موفق شده است که مرکز توجه تماشاگر را از نیت جسمانی آغاز سفر سه نفره به جنبه های درونی، حسی، قلبی و «انسانی» روابط آنها تغییر دهد. درست همان گونه که توجه و اصلاً زاویه نگاه پسرها به دختر به تدریج دگرگون شده و به سوی نوعی کنجکاوی منتهی به شناخت مکنونات و روحيات او پیش رفته است. حذف فصل کوتاهی از فیلم که گریستن رضا و دختر را در آغوش یکدیگر نشان می داد، به ویژه با توجه به نسبت خواهر و برادری بازیگران این فصل، هم بسیار عجیب و بعید به نظر می رسد و هم بسیار بیش از یک سانسور کوچک، به فیلم لطمه می زند.

مسأله اینجاست که این صحنه، وجه ظریفی از رابطه انسانی برقرار شده بین سه آدم اصلی را تصویر می‌کند و حتی سیاوش که در این پیوند عاطفی به طور عینی درگیر نیست، دقیقاً با نگاه کردن به همین پیوند به آن تفاهم و همدلی صحنه کنار آتش می‌رسد.

چنین است که صحنه کلیدی کنار آتش، به بزنگاه نهایی اخلاقیات انسانی، ماندگار و محکم جاری در دنیای فیلم بدل می‌گردد. اینجا دیگر کسی به خواسته‌های جسمانی، حتی فکر هم نمی‌کند. دو پسر با این که آن‌همه بلایا را بر اثر خودکشی و بعد، فرار دختر از درمانگاه، متحمل شده‌اند، می‌خواهند او را بیشتر بشناسند. با این‌که به تازگی دریافته‌اند که او یک آدمکش فراری، یک جانی خطرناک و نامتعادل است، می‌کوشند ریشه نابسامانی روانی و روحی‌اش را بفهمند. دختر که مدام متوجه مقاصد سوء آنان بود و به هیچ یک از این مقاصد اهمیت نمی‌داد، حالا به رضا و سیاوش می‌گوید که همه چیز جامعه اطرافش دروغ و فریب است و فقط طبیعت، آتش، دریا و... رضا و سیاوش «درست» اند. فقط همراهی و همدلی آنها با هم و با خودش را از دایره دنیای دروغین پیرامونش خارج می‌کند و جدا می‌داند. دستیابی تدریجی به این درک متقابل انسانی، آن هم از خلال انبوهی از سرگشتی‌های باطل و امیال جسمانی و دغدغه‌های غیراخلاقی، به قدر کافی «اخلاقی» نیست؟ توقف در موقعیت سه جوان یا مثلاً دیالوگ‌های آنان در اوایل فیلم، بدون توجه به نتیجه و مقصد نهایی این مسیر، جز بی‌اعتنایی به قاموس اخلاقی - انسانی فیلم، چه دلیل دیگری می‌تواند داشته باشد؟