نقد فیلم

غوطه‌ور در میان پیام و درام

سعید وجدی
کارشناس و منتقد سینما

سینمای ایران در گذرگاه‌های تاریخی خود، همواره با چالش نسبت میان ایدئولوژی و درام دست‌به‌گریبان بوده است، اما آنچه در چهل‌وچهارمین جشنواره فیلم فجر و با اکران فیلم غوطه‌ور بر پرده نقره‌ای نقش بست، فراتر از یک اثر اولی صرف یا تجربه‌ای در ژانر جنایی است، این اثر مانیفستی است برای آنچه سازنده‌اش آن را سینمای توحیدی می‌نامد. مواجهه با غوطه‌ور نه صرفاً مواجهه با یک تریلر پلیسی-معمایی، بلکه روبه‌رو شدن با یک پیشنهاد نظری در باب کارکرد تصویر است: آیا سینما می‌تواند امتداد منبر باشد و در عین حال به قواعد ژانر وفادار بماند؟ تحلیل این اثر، نیازمند کالبدشکافی دقیق لایه‌هایی است که در آن، فرم و محتوا در یک دیالکتیک پیچیده و گاه متعارض، سعی در بازتعریف قهرمان، قانون و دیگری اجتماعی دارند.

در نخستین گام، باید جایگاه مؤلف را در هندسه اثر بازشناسی کرد. وقتی کارگردانی که خود ملبس به لباس روحانیت است، صراحتاً اعلام می‌کند سینما برای من یک منبر نوین است، ما با یک قرارداد جدید روبه‌رو هستیم. در این پارادایم، سینما دیگر نه محلی برای سرگرمی صرف و نه بستری برای تردیدهای روشنفکرانه است، بلکه ابزاری است برای تبلیغ و یقین. این نگاه ابزارنگرانه به مدیوم سینما، شالوده زیبایی‌شناختی و روایی غوطه‌ور را شکل می‌دهد. تمام اجزای فیلم، از نورپردازی‌های تیره تا دکوپاژهای خاص، نه برای خلق یک تجربه حسی مستقل، بلکه برای حمل یک بار معنایی از پیش تعیین‌شده طراحی شده‌اند. اینجاست که نخستین اصطکاک میان ذات سینما (که تمایل به ابهام و چندگونگی دارد) و ذات منبر (که تمایل به صراحت و هدایت دارد) شکل می‌گیرد.

قهرمان فیلم، حسن کارخونه، تجسد عینی این اصطکاک است. او یک افسر پلیس معمولی نیست، او استعاره‌ای از وجدان بیدار در یک ساختار بوروکراتیک خواب‌زده است. بی‌خوابی او که در نقدها گاهاً به تقلیدی از سینمای نولان تأویل شده، در خوانش پدیدارشناسانه، کارکردی متفاوت می‌یابد. در جهان‌بینی فیلمساز، بی‌خوابی حسن نه یک عارضه پاتولوژیک، بلکه نوعی ریاضت ناخواسته و هشیاری مؤمنانه است. در حالی که سیستم اداری و همکارانش در روزمرگی و پیروی کورکورانه از پروتکل‌ها به خواب رفته‌اند، حسن بیدار است و این بیداری، او را مستعد دریافت حقیقت می‌کند. چشمان سرخ و کلافگی او، هزینه‌ای است که فرد برای دیدن آنچه دیگران نمی‌بینند، می‌پردازد. او در مرز میان جنون و شهود گام برمی‌دارد و دقیقاً همین ویژگی است که او را از یک کارمند اداره آگاهی به یک کنشگر ایدئولوژیک بدل می‌کند.

نقطه عزیمت درام، تقابل فرد با سیستم است، اما نه آن تقابل آنارشیستی که در سینمای مدرن یا وسترن می‌بینیم. در نقطه نظر حکمی، سیستم فاسد نیست، بلکه ناکارآمد و محافظه‌کار است. پلیس همکار با بازی مهران غفوریان، نماینده این عقلانیت ابزاری و اداری است که حقیقت را در لابه‌لای پرونده‌ها و شواهد ظاهری جست‌وجو می‌کند و طبیعتاً به بن‌بست می‌رسد. در مقابل، حسن کارخونه نماینده عقلانیت جوهری و شهودی است. فیلم با ظرافت- و گاه با لکنت- این گزاره را صورت‌بندی می‌کند که برای اجرای عدالت واقعی، گاهی باید از پوسته ظاهری قانون عبور کرد. این همان مفهومی است که در ادبیات سیاسی متأخر با عنوان آتش به اختیار شناخته می‌شود. قهرمان فیلم درمی‌یابد که ساختار رسمی توانایی فهم پیچیدگی‌های شرور جدید (ماهک) را ندارد، پس به تنهایی و با تکیه بر شم پلیسی و تکلیف شخصی خود وارد عمل می‌شود.

اینجاست که فرم روایی فیلم، دست به یک انتحار تکنیکی می‌زند تا محتوای خود را نجات دهد. استفاده از عنصر تصادف در پیشبرد پیرنگ -مانند تصادف فیزیکی حسن با قاتل یا یافتن شانسی مخفیگاه- که از منظر درام‌نویسی کلاسیک ضعف محسوب می‌شود، در منطق مؤلف فیلم توجیهی هستی‌شناسانه می‌یابد. در جهانی که فیلم سعی در ترسیم آن دارد، هیچ چیز تصادفی نیست، همه‌چیز ذیل یک تقدیر الهی و هدایت تکوینی رخ می‌دهد. قهرمان چون نیت خالص دارد و بیدار است، جهان او را به سمت قاتل هدایت می‌کند. اگرچه این منطق در زبان سینما (که مبتنی بر روابط علی و معلولی ملموس است) الکن و غیرقابل‌باور به نظر می‌رسد و مخاطب را پس می‌زند، اما نشان‌دهنده تلاش فیلمساز برای پیاده‌سازی مفاهیم خود در ساختار ژانر نوآر است.

از سویی دیگر، یکی از نکات کلیدی در تکمیل این تحلیل، نقش نیروهای مکمل است. حضور شخصیت بسیجی (حمزه) در کنار پلیس رسمی، بازتعریف بلوک قدرت در جامعه است. حمزه اگرچه نیروی رسمی نیست، اما به عنوان بازوی اجرایی و همراه معتمد حسن عمل می‌کند. فیلم با این چینش شخصیت‌ها، این پیام را مخابره می‌کند که حل بحران‌های پیچیده اجتماعی، نیازمند پیوند میان تجربه میدانی و ایمان عملگراست و ساختار بوروکراسی اداری در این معادله جایگاهی ندارد. این یک پیشنهاد سیاسی صریح است که در لفافه یک داستان جنایی پیچیده شده است.

اما چالش‌برانگیزترین بخش اثر، در بازنمایی آنتاگونیست و مفهوم دیگری نهفته است. شخصیت ماهک با بازی آیدا ماهیانی، تلاشی است برای تجسم بخشیدن به یک بحران اجتماعی و اخلاقی. فیلم با انتخاب سوژه ملتهب انحرافات جنسی و همجنس‌گرایی، وارد میدان مینی شده است که عبور سلامت از آن دشوار است. رویکرد فیلم به این پدیده، نه روانکاوانه و همدلانه، بلکه آسیب‌شناسانه و امنیتی است. در نگاه فیلمساز، بحران هویت جنسی صرفاً یک تفاوت نیست، بلکه دروازه‌ای به سوی جنایت و فروپاشی اخلاقی است. ماهک نه یک بیمار که نیاز به درمان دارد، بلکه یک شر است که باید مهار شود. این نگاه ذات‌گرایانه به شر، باعث شده شخصیت منفی فیلم عمق لازم را پیدا نکند و بیشتر شبیه یک کاریکاتور از جنون باشد. با این حال، همین انتخاب، کارکرد ایدئولوژیک خود را دارد: ترسیم مرزهای مشخص میان ما (خانواده، سنت، فطرت) و آنها (انحراف، مدرنیته افسارگسیخته، جنایت).

فیلم در فرم بصری خود نیز دچار نوعی سرگردانی است. تلاش برای خلق اتمسفر نوآر با نورپردازی‌های کم‌مایه و فضاهای بسته، اگرچه تلاشی برای فرار از قاب‌های تلویزیونی رایج است، اما به دلیل ضعف در کارگردانی و تدوین شتاب‌زده، اغلب به ضد خود بدل می‌شود. دوربین حکمی در بسیاری از لحظات فاقد آن نگاه مسلط سینمایی است که بتواند تشویش درونی قهرمان را به تصویر بکشد. گویی دوربین نیز همانند خود کارگردان، مردد است که آیا باید رویداد را ثبت کند یا آن را قضاوت کند. این تردید در فرم، باعث می‌شود فیلم در لحظات حساس، به جای آنکه مخاطب را در تعلیق غوطه‌ور سازد، او را با کات‌های سریع و موسیقی پرحجم، به بیرون پرتاب می‌کند.

پایان‌بندی فیلم، اوج تبلور دیدگاه سینمایی کارگردان است. در سینمای متداول، رستگاری قهرمان معمولاً با بقا، پیروزی بر دشمن و بازگشت به تعادل همراه است، اما در غوطه‌ور، پیروزی معنایی دگرگونه دارد.

حسن کارخونه برای نجات جان قربانی و احقاق حق، موقعیت شغلی و ریاست خود را قربانی می‌کند. این شکست ظاهری در منطق مادی، عین پیروزی باطنی در منطق کارگردان است. او خطر غرق شدن را می‌پذیرد تا دیگری را نجات دهد. این ایثار، نه از سر وظیفه سازمانی، بلکه برآمده از یک تعهد اخلاقی فراتر است. فیلمساز می‌خواهد بگوید در جهان‌بینی دینی، قهرمان کسی نیست که زنده می‌ماند، بلکه کسی است که به تکلیف عمل می‌کند، حتی اگر هزینه آن حذف شدن از ساختار قدرت باشد.

با این همه، غوطه‌ور در مقام یک اثر هنری، قربانی سنگینی بار ایدئولوژیک خود می‌شود. دیالوگ‌ها به جای آنکه برخواسته از ناخودآگاه شخصیت‌ها باشند، تبدیل به بیانیه‌هایی می‌شوند که نویسندگان در دهان آنها گذاشته‌اند. وقتی فیلمنامه به جای تبعیت از منطق درام، تابع منطق پیام باشد، حفره‌های روایی با تصادف پر می‌شوند و شخصیت‌ها به تیپ تنزل می‌یابند. نگاه آسیب‌شناسانه فیلم به مسئله زنان و بحران جنسی، اگرچه ادعای جسارت دارد، اما احتمالاً به دلیل فقدان پژوهش عمیق روان‌شناختی و جامعه‌شناختی، در سطح هراس‌افکنی باقی می‌ماند و نمی‌تواند به ریشه‌های درد نفوذ کند.

در نهایت، غوطه‌ور را می‌توان برگی از یک دوران گذار در سینمای ایران دانست؛ دورانی که در آن فیلمسازان برآمده از جریان اصلی حامی حاکمیت، دیگر به بازنمایی صرف دفاع مقدس یا تاریخ انقلاب بسنده نمی‌کنند و می‌کوشند با ورود به ژانرهای محبوب (مانند تریلر و جنایی) و دست گذاشتن بر موضوعات ملتهب روز، با مخاطب عام ارتباط برقرار کنند. این تلاش برای ژانری شدن و قصه‌گو بودن فی‌نفسه ارزشمند و نشان‌دهنده درک ضرورت تغییر زبان است، اما آنچه غوطه‌ور نشان می‌دهد، فاصله معنادار میان نیت و اجراست.

تبدیل کردن چالش‌های اخلاقی به درام و تعلیق، کیمیایی است که به چیزی بیش از نیت خالص و دوربین دیجیتال نیاز دارد، نیازمند تسلطی استادانه بر زبان سینماست تا پیام در تار و پود قصه و فرم حل شود، نه آنکه بر آن سوار گردد. تا زمانی که این تسلط حاصل نشود، سینمای منبر در حد یک خطابه مصور باقی خواهد ماند که شاید مؤمنان را راضی کند، اما سینما را تسخیر نخواهد کرد.

غوطه‌ور تلاشی محترم اما ناکام در این مسیر است؛ تلاشی که نشان می‌دهد برای شنا کردن در اقیانوس سینما، تنها دانستن مقصد کافی نیست، باید فنون شناوری را نیز آموخت تا در میان امواج سهمگین فرم و محتوا، غرق نشد.

غوطه‌ور را می‌توان برگی از یک دوران گذار در سینمای ایران دانست؛ دورانی که در آن فیلمسازان برآمده از جریان اصلی حاکمیت، دیگر به بازنمایی صرف دفاع مقدس یا تاریخ انقلاب بسنده نمی‌کنند و می‌کوشند با ورود به ژانرهای محبوب (مانند تریلر و جنایی) و دست گذاشتن بر موضوعات ملتهب روز، با مخاطب عام ارتباط برقرار کنند

نقد فیلم

پروانه‌ای که پیش از پرواز، بال‌هایش را سوزاند

■ نرگس ناظمی‌نیا

فیلم سینمایی «پروانه» در چهل‌وچهارمین جشنواره فیلم فجر و در بخش سودای سیمرغ به نمایش درآمد؛ اثری به کارگردانی محمد برزویی‌پور و با فیلمنامه‌ای از شایان فصیح‌زاده و علیرضا تولاتبریزی که در سال ۱۴۰۴ ساخته شده است. «پروانه» در ژانر درام اجتماعی- روان‌شناختی با مؤلفه‌های جنایی تعریف می‌شود و تلاش دارد با تکیه بر ذهن آشفته شخصیت اصلی، روایتی معمایی و چندلایه ارائه دهد.

■ خلاصه داستان

داستان درباره مردی است که همسرش، پروانه، به قتل رسیده و خود او به‌عنوان مظنون اصلی تحت بازجویی قرار دارد. روایت فیلم میان بازجویی، خاطرات، توهمات و بازسازی‌های ذهنی در نوسان است؛ نوسانی که قرار است مرز واقعیت و خیال را مخدوش کند و تماشاگر را در وضعیت روانی شخصیت اصلی شریک سازد. فیلم می‌کوشد با اتکا بر اختلال روانی قهرمان، حقیقت را نه در بیرون که در ذهن او جست‌وجو کند.

■ فیلمنامه، ایده‌ای بالقوه، پیرنگی ازهم‌گسیخته

مشکل «پروانه» از آن جنس ضعف‌هایی نیست که بتوان آن را با بی‌حوصلگی کنار گذاشت. فیلمنامه ایده دارد، اما پیرنگ به عنوان نقشه حرکت روایت، انسجام لازم را ندارد. روایت به جای آنکه بر پایه تصمیم‌ها و پیامدهای سخصیت شکل بگیرد، بر افشای اطلاعات پراکنده تکیه می‌کند. این شیوه، به جای ساختن تعلیق، مسیر داستان را لو می‌دهد.

در روایت‌های روان‌شناختی، تعلیق زمانی شکل می‌گیرد که مخاطب همزمان با شخصیت دچار تردید شود، اما در «پروانه»، تماشاگر اغلب زودتر از شخصیت به نشانه‌ها دست پیدا می‌کند. نتیجه آن است که فیلم به جای تعلیق واقعی، دچار تعلیق کاذب می‌شود؛ تعلیقی که نه از دل موقعیت، بلکه از پنهان‌کاری صوری ناشی شده است.

■ نسبت فرم و معنا، وقتی فرم جلوتر از فکر می‌دود

یکی از معضلات اصلی فیلم، عدم توازن میان فرم و معناست. فیلم به‌وضوح می‌خواهد آشفته باشد، اما این آشفتگی بیش از آنکه معنایی دراماتیک داشته باشد، فرمی تحمیلی است. فرم باید از دل معنا بجوشد، نه آنکه به‌زور بر آن سوار شود. در «پروانه»، حرکات دوربین، قاب‌بندی‌ها و میزانسن‌ها اغلب مستقل از وضعیت روایی عمل می‌کنند و همین استقلال، فیلم را از درون تهی می‌کند.

■ کارگردانی، چرخ‌هایی که سرگیجه می‌آورند، نه معنا

چرخ‌های بی‌دلیل دوربین به وضوح یکی از انتخاب‌های پرتکرار کارگردان است؛ انتخابی که قرار بوده سردرگمی ذهنی شخصیت اصلی را بازتاب دهد، اما وقتی این حرکت‌ها فاقد منطق موقعیتی هستند، به‌جای همذات‌پنداری، باعث فاصله‌گذاری می‌شوند. مخاطب نه وارد ذهن شخصیت، بلکه اسیر حرکت دوربین می‌شود. اینجاست که فرم، به‌جای خدمت به روایت، به مانعی برای آن تبدیل می‌شود.

■ تدوین و فضاسازی، افشای زودهنگام به‌جای کشف تدریجی

تدوین ضعیف فیلم، یکی از عوامل اصلی از دست رفتن تعلیق است. قطع‌ها اغلب شتاب‌زده‌اند و فضاسازی، به‌جای آنکه ذهنیت شخصیت را تدریجی و لایه‌لایه بسازد، مستقیم و هشداردهنده عمل می‌کند. فیلم بارها پیش از آنکه روایت اقتضا کند، نشانه‌های بیماری روانی را فریاد می‌زند و این افراط، راز داستان را پیش از موعد خرج می‌کند.

■ بازی‌ها، بیرون‌زدگی از قاب و ریتم

بازی‌ها، به‌ویژه در نقش اصلی، دچار اغراق و ناهماهنگی‌اند. به‌جای درون‌ریزی و بازی مینی‌مال، شاهد واکنش‌های بیرونی و کنترل‌نشده‌ای هستیم که نه‌تنها شخصیت را پیچیده‌تر نمی‌کند، بلکه او را قابل پیش‌بینی می‌سازد، در نتیجه، فیلم به نقطه‌ای می‌رسد که مخاطب نه در انتظار کشف حقیقت، بلکه در انتظار تمام‌شدن فیلم می‌نشیند.

■ روان‌پریشی در سینما، ظرفیتی که استفاده نشد

روان‌پریشی یکی از غنی‌ترین بسترها برای خلق درام است. فیلم «جزیره شاتر» (Shutter Island) ساخته مارتین اسکورسیزی نمونه‌ای شاخص است که در آن اختلال روانی شخصیت، نه توضیح داده می‌شود و نه تحمیل، بلکه تجربه می‌شود. تماشاگر همراه با قهرمان، واقعیت را بازسازی می‌کند و همین مشارکت، فیلم را ماندگار می‌سازد. در «پروانه»، بیماری روانی شخصیت با بازی مهدی پاکدل، بیشتر به برچسبی روایی تقلیل یافته است. فیلم به‌جای آنکه از روان‌پریشی برای خلق موقعیت‌های دراماتیک استفاده کند، آن را به ابزاری توضیحی بدل می‌کند؛ فرصتی که می‌توانست نجات‌بخش باشد، اما هدر می‌رود.

■ آنچه باقی می‌ماند

«پروانه» فیلمی است که می‌خواهد پیچیده باشد، اما از پیچیدگی می‌ترسد. ژانر تکراری نیست، پرداخت تکراری است. این فیلم یادآور می‌شود که ایده، بدون پیرنگ منسجم و فرم معنادار، تنها یک وعده ناتمام است؛ وعده‌ای که پیش از تحقق، مصرف می‌شود.

نقد فیلم

روایتی از یک بحران اجتماعی در قاب سینما

■ حیدر علی رستمی

محسن جسور در دومین تجربه بلند سینمایی خود، با فیلم «گیس»، سراغ یکی از مباحث داغ و جنجالی اجتماعی رفته است. فیلم اول او، نتوانسته بود انتظارات سینمایی منتقدان و مخاطبان را برآورده سازد و دومین اثر، تلاشی است برای اثبات توانایی‌های او. «گیس» بر بستر انفجار پتروشیمی ماهشهر در سال ۱۴۰۱ شکل گرفته و محور اصلی روایت، چالش‌های ناشی از سنگ‌اندازی در مسیر تولید داخلی و به خطر افتادن معیشت کارگران آن مجموعه است. فیلم با صحنه اعتراضات کارگران آغاز می‌شود؛ صحنه‌ای که همزمان با ورود نمایندگان وزارت نفت به ماهشهر شکل می‌گیرد و با مداخله تند نیروهای امنیتی همراه می‌شود. این برخورد، به ویژه از طریق دیالوگ‌های مأمور امنیتی که خواسته‌های مردم را «هرج و مرج» می‌خواند، باورپذیری تلخ صحنه را افزایش می‌دهد.

نقطه اوج دراماتیک فیلم، جایی است که شخصیت اصلی جوان، رهبر اعتراضات، در شب عروسی خود، منافع شخصی را فدای «منافع ملی» می‌کند؛ تلاشی که یادآور روحیه ایثارگرانه جوانان دوران جنگ است. با این حال، به نظر می‌رسد فیلم قصد داشته لایه‌های عمیق‌تری از داستان را نیز بگشاید، شاید اشاره‌ای به پروژه نفوذ که متأسفانه در بدنه نظام ریشه دوانده است. متأسفانه یا به دلیل کمبود وقت یا شاید خودسانسوری، این بُعد از داستان به شکلی کامل و قانع‌کننده پرداخت نشده و در حد یک اشاره باقی می‌ماند. فیلمنامه اثر دارای ساختاری نسبتاً منسجم است. ایده محوری به شکلی ساده و مستقیم بیان شده و اجازه داده است فیلم بدون پیچیدگی‌های زائد، مسیر خود را به پایان برساند. یکی از نقاط قوت فیلمنامه، شخصیت‌پردازی قهرمان داستان است، او نه یک اسطوره فراانسانی، بلکه یک انسان معمولی با دغدغه‌های واقعی است. از منظر کارگردانی، با وجود شلوغی صحنه‌ها و پرسوناژهای زیاد، جسور توانسته است نماهای اضافه را حذف و قاب‌بندی‌ها را به خوبی مدیریت کند. با وجود این، بزرگ‌ترین ضربه فنی به فیلم، مربوط به کیفیت گریم است؛ ایرادی که به وضوح در کار دیده می‌شود. به عنوان مثال، گریم بهنوش طباطبایی در نقش زنی جنوبی که نماد این منطقه است، فاقد ثبات لازم بود و در طول سکانس‌ها تغییر می‌کرد. در بخش بازیگری، اغلب بازیگران توانسته‌اند از پس ایفای نقش خود برآیند. حامد بهداد در نقش مأمور امنیتی، حضوری قابل قبول دارد، هرچند در برخی مقاطع، عدم همخوانی او با نقش کاملاً مشهود است. بهنوش طباطبایی و الهه حصاری نیز در نقش‌های زنانه خود، تأثیرگذاری مثبتی بر روایت داشتند. با این حال، نکته‌ای که همچنان در ذهن باقی نمی‌ماند، فقدان یک سکانس ماندگار یا یک بازی خیره‌کننده است که امضای فیلم شود.

■ جمع‌بندی

در نهایت، فیلم «گیس» به دلیل پرداختن به یک موضوع روز و جذاب، ظرفیت مورد پسند واقع شدن را دارد، اما در عین حال، ضعف‌های فنی در گریم و پرداخت ناقص برخی زیرمتن‌ها، مانع از آن می‌شود که بتوان آن را اثری کاملاً بی‌نقص یا تأثیرگذار در کارنامه کارگردان دانست.

نقد فیلم

سرزمین فرشته‌ها، ادای دینی دیرهنگام، ولی فاخر و هنرمندانه

چقدر جای سینمای منطقه خالی بود

رضا نصیری
کارشناس و منتقد سینما

ماجرای دو سال اخیر فلسطین و اتفاقات هولناک غزه دل هر انسانی را به درد می‌آورد. سینما به عنوان مدیومی که باید ابزار بیان احساسات سوژه‌ها باشد پیش‌تر و بیشتر از این نسبت به این موضوع تولید اثر می‌کرد. نیک می‌دانیم عدم تولید اثر بسیار بهتر از تولید اثر سفارشی بدون دغدغه است؛ موضوعی که در فیلم سرزمین فرشته‌ها موج می‌زند، دغدغه ارزشمند بابک خواجه‌پاشا است. بدون دغدغه شخصی حس اینگونه فیلم‌ها منتقل نمی‌شود. غزه، بمباران و خانواده‌ای که نیستند. گام اول سازنده برای ورود به موضوع غزه، انتخاب پنجره نمایش است. برگزیدن زاویه ورود و دید مناسب به مسئله غزه نیمی از راه کارگردان برای پرداخت مناسب نسبت به این ماجراست. کودک؛ عاطفه‌برانگیزترین سوژه فلسطین که می‌توان به واسطه آن حرف‌های انسانی زیادی گفت. شروع فیلم با معرفی قهرمان به شکل دراماتیکی آغاز شد. سازنده الزامات سوژه را می‌فهمد و به این خاطر در سکانس‌های ابتدایی غم نبودن اعضای خانواده قهرمانش را روی میز غذا به تصویر می‌کشد.

فیلمنامه با دقت جمع شدن تیم بچه‌ها را همراه با معرفی خصوصیات منحصربه‌فردشان صورت‌بندی می‌کند. موقعیت‌ها به شیوه‌ای کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که هم ریتم حفظ شود و هم پاساژ مناسبی میان موقعیت‌های غمبار و موقعیت‌های کمدی رخ دهد. مسئله مهمی که کارگردان در پرداخت به این فیلم توجه ویژه‌ای به آن داشته، نگه‌نداشتن مخاطب در لایه غمبار اتفاقات غزه است. همه می‌دانیم که چه فجایع انسانی در غزه اتفاق افتاده و نمی‌توان با پرداختی سانتیمانتالیسم از آن گذشت و به نمایش نکشاند.

کارگردان به درستی، حوادث را در خدمت روایت خود قرارداده است و تا جایی که به کمک سوژه‌ها بیایند از آنها استفاده کرده است، برخلاف سینمای اجتماعی روشنفکری که حوادث و اتفاقات موقعیت سوبژکتیو پیدا می‌کنند و شخصیت‌ها تابع و اُبژه حوادث می‌شوند، به این خاطر است که این نوع سینما در ایران از ابتدای فیلم کار خود را با حوادث آغاز می‌کنند نه با معرفی کاراکتر و شخصیت و می‌پندارند که هر قدر حوادث را عریان‌تر به نمایش بکشند، درام جذاب‌تری خواهند داشت. کارگردان اینجا با اینکه توانایی استفاده حداکثری از حوادث فاجعه بار غزه را داشت، اما حوادث را در خدمت روایت کاراکترها قرارداد و قهرمانان کوچکی را ساخت که با خصوصیات ویژه خود داستان غزه را برای ما بازخوانی کردند.

حین روایت، کارگردان از اشارات زیبایی که به موقعیت‌ها و آثار سینمایی و هنری ارجاع داده می‌شد استفاده کرد که زیبایی این اثر را دوچندان می‌کرد. محمد، پسر سرطانی که مادرش به دلیل وضع حمل اورا به دوستش(قهرمان داستان) برای مراقبت سپرد؛ جایی در تاریکی مطلق و در حالی که نوری از بالای سرش روی او تابیده و مشغول عبادت بود، موسیقی متن فیلم محمد رسول‌الله(ص) اثر مصطفی عقاد روی این پلان قرار گرفت. اشاره کارگردان به نقاشی شام آخر اثر لئوناردو داوینچی در سکانسی که قهرمان و شش کودک هیچ غذایی نداشتند، بسیار هنرمندانه رقم خورد.

از زیباترین لحظات فیلم لحظه فینال فیلم و ورود کودکان به بهشت خود، شهربازی، بازی‌ای بود که با حالتی سوررئال همراه بود که از ابتدا و ادامه فیلمنامه نیز با کاشت‌های مناسبی همراه شد. حفظ راکورد روایت و نیفتادن در دام «مرگینگی» غزه و زنده نگهداشتن امید به زندگی از خصوصیات باارزش «سرزمین فرشته‌ها» است.