نقد فیلم

دنیای شریف جهان و هاتف

فاطمه چرختابیان

«جهان مبهم هاتف» یکی از کم‌سروصداترین فیلم‌های این دوره از رویداد فیلم فجر است؛ تجربه‌ای آرام و دوست‌داشتنی.

این فیلم سرگذشت دو جوان نخبه مشهدی، هاتف و جهان را روایت می‌کند؛ دو دانش‌آموخته رشته الکترونیک که از دوران دانشجویی وارد نیروگاه‌های برق می‌شوند و به‌واسطه دانش، علاقه و تخصص‌شان روی قطعات صنعتی کار می‌کنند. موفقیت در این مسیر، آنها را به تأسیس یک شرکت دانش‌بنیان با نام «همیار صنعت» می‌رساند؛ شرکتی که با کمک چند همکلاسی شکل می‌گیرد و به نتایج قابل‌توجهی دست پیدا می‌کند. نقطه عطف این روایت جایی است که آنها با یک آگهی مناقصه مواجه می‌شوند؛ مواجهه‌ای که نه‌تنها مسیر شرکت، بلکه سرنوشت شخصی و حرفه‌ای‌شان را تغییر می‌دهد.

انتخاب چنین سوژه‌ای در جشنواره امسال (چهل‌وچهارم)، به‌خودی‌خود قابل‌توجه است. پرداختن به زیست حرفه‌ای نخبگان، روند شکل‌گیری شرکت‌های دانش‌بنیان و مواجهه آنها با موانع ساختاری و رقابتی، وقتی وارد حوزه عمومی و روایت سینمایی می‌شود، اتفاقی مبارک و ضروری است. با این حال، تجربه سال‌های گذشته نشان داده است چنین سوژه‌هایی بیش از هر چیز نیازمند دقت در روایت هستند چراکه خطر «سوژه‌سوزی» همواره در کمین است؛ همان اتفاقی که پیش‌تر برای بسیاری از فرماندهان دفاع مقدس و عملیات‌های پیچیده جنگ، در مواجهه با سینما رخ داد.

از منظر فرمی، «جهان مبهم هاتف» فیلم قابل قبولی است. قاب‌بندی‌ها گویا هستند و اغلب به‌درستی معنا را منتقل می‌کنند. نورپردازی کاملاً در خدمت روایت قرار دارد و ناترازی محسوسی میان نور، تصویر و موسیقی دیده نمی‌شود. تدوین نیز منسجم و روان است و ریتم بصری فیلم، دست‌کم در دو سوم ابتدایی، مخاطب را همراه نگه می‌دارد. از این حیث، می‌توان گفت کارگردان تسلط مناسبی بر ابزارهای اجرایی داشته و فیلم از آشفتگی فرمی رنج نمی‌برد.

بازی‌ها نیز در سطحی نسبتاً یکنواخت و باورپذیر ارائه شده‌اند. آرمین رحیمیان در نقش هاتف، همزمان با تجربه موفقش در «قمارباز» در همین جشنواره، اینجا هم بازی قابل قبولی دارد و کیوان ساکت‌اف در نقش جهان، مکمل مناسبی برای اوست. تفاوت‌های شخصیتی این دو کاراکتر به‌درستی طراحی شده و زوج هاتف–جهان، به‌عنوان دو رفیق و شریک مسیر، قابل قبول از کار درآمده‌اند. با این حال، این بازی‌های نسبتاً خوب، به دلیل روایتِ بیش از حد کش‌آمده فیلم، به‌تدریج رنگ می‌بازد و آنچنان که باید به چشم نمی‌آید.

مهم‌ترین چالش فیلم هم، درست در همین‌جا شکل می‌گیرد؛ امتداد بیش از ظرفیت قصه. روایت‌هایی که بر پایه دانش، علم و فرایندهای فنی بنا شده‌اند، ذاتاً از هیجان دراماتیک بالایی برخوردار نیستند و نیازمند فشردگی، انتخاب و ضرباهنگ دقیق هستند.

فیلمساز تلاش کرده با افزودن رابطه عاطفی هاتف و همچنین برجسته کردن بحران‌های شرکت در جریان مناقصه، شوک‌ها و هیجاناتی به روایت تزریق کند، اما طولانی شدن قصه باعث می‌شود این لحظات هیجانی در دل روایت حل شوند و اثرگذاری خود را از دست بدهند. نتیجه آن است که فیلم، به‌ویژه در یک‌سوم پایانی، دچار افت محسوس ریتم می‌شود.

این افت ریتم، در تجربه تماشاگر هم کاملاً هویداست. خستگی مخاطب از حدود یک ساعت ابتدایی آغاز می‌شود، نه به این معنا که پایان فیلم قابل حدس است، بلکه به این دلیل که هیجان فروکش کرده و تماشاگر صرفاً در انتظار رسیدن به پایان می‌نشیند؛ یک امتیاز منفی!

با این حال، «جهان مبهم هاتف» دست‌کم از منظر بصری، تماشای آزاردهنده‌ای ندارد. تصاویر زننده نیستند، چشم را خسته نمی‌کنند و فیلم در سطح قوه بصری، حداقلی از استاندارد را حفظ می‌کند.

اما اهمیت اصلی فیلم، فراتر از قوت و ضعف‌های اجرایی آن، در نفس پرداختن به چنین سوژه‌ای است. جامعه ایرانی (خصوصاً در برهه حساس کنونی!) نیاز دارد تلاش‌های پنهان نخبگان و اندیشمندانش را در حوزه عمومی ببیند و لمس کند. خبر از دست دادن دانشمندان که متأسفانه به کرّات به گوش انسان ایرانی رسیده، هرچند غم‌انگیز باشد اما بدون شناختِ مؤثر، به یک تجربه دراماتیک جمعی تبدیل نمی‌شود. حالا این سینماست که می‌تواند میان مخاطب و چهره‌ای که زیست و تلاشش در پس پرده مانده است، پیوند عاطفی ایجاد کند.

اگر این مسیر با دقت، انتخاب و پرهیز از فرسایش سوژه ادامه پیدا کند، هم می‌تواند به آگاهی‌بخشی اجتماعی منجر شود و هم به ایجاد انگیزه برای نسل جوان. «جهان مبهم هاتف» گامی شریف در این مسیر است؛ گامی که برای ماندگار شدن، بیش از هر چیز به ایجاز و تمرکز نیاز دارد.

نقد فیلم

«گِیس» دو فیلم با یک بلیت!

ریحانه محسنی

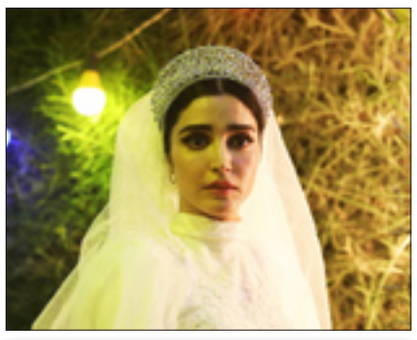
ورود وزیر به شهر، اعتراض مردم، شعارها و پرتاب گوجه به ماشین او. همین افتتاحیه نوید فیلمی مسئله‌محور را می‌دهد که قصد دارد به نسبت قدرت، اعتراض، مسئولیت و فساد بپردازد. لیدر اعتراض‌ها، مهندس سمیر ثنایی، کارمند پتروشیمی معرفی می‌شود؛ شخصیتی که در همان ابتدا، به عنوان کنشگر اجتماعی بالقوه قهرمانانه شکل می‌گیرد، اما فیلم خیلی زود مسیر متفاوتی را انتخاب می‌کند؛ مسیری که نه‌تنها تمرکز روایت را از دست می‌دهد، بلکه هویت قهرمان خود را نیز گم می‌کند. آزاد شدن سمیر به دلیل نزدیک بودن مراسم عروسی‌اش، فرصتی است که فیلم برای ساختن تضاد میان زندگی شخصی و مسئولیت اجتماعی در اختیار دارد، اما این فرصت خیلی زود با یک شوک بزرگ قطع می‌شود. شب عروسی، آتش‌سوزی در پتروشیمی رخ می‌دهد، سمیر برای بستن شیر گاز وارد محل حادثه می‌شود و در نهایت، انفجار جانش را می‌گیرد. این نقطه می‌توانست نقطه عزیمت اصلی فیلم باشد؛ مرگ یک قهرمان بالقوه که پیامدهای اجتماعی، سیاسی و اخلاقی گسترده‌ای دارد. با این حال، فیلم پس از این اتفاق، دچار سرگردانی روایی می‌شود.

با وجود ریتم نسبتاً مناسب در بخش‌هایی از فیلم، پس از گذشت حدود یک ساعت، هنوز مشخص نیست فیلم دقیقاً به‌دنبال چیست و چه مسئله‌ای را می‌خواهد به مخاطب منتقل کند. روایت به‌تدریج از سطح دغدغه اجتماعی فاصله می‌گیرد و به سمت تسویه‌حساب‌های شخصی و خانوادگی متمایل می‌شود. تمرکز خشم و اتهام‌ها به سمت عماد، شوهر خواهر سمیر می‌رود؛ شخصیتی که به‌زعم دیگران، اجازه داده سمیر وارد آتش شود. این تغییر مسیر، بدون زمینه‌سازی دراماتیک کافی رخ می‌دهد و باعث می‌شود مخاطب احساس کند فیلم از مسئله اصلی خود منحرف شده است.

در اینجا، گِیس عملاً به دو فیلم مجزا تقسیم می‌شود. در یک خط روایی، همسر سمیر به‌دنبال کشف حقیقت آتش‌سوزی است و تلاش می‌کند بفهمد چه اتفاقی افتاده و چه کسی مقصر بوده. در خط دیگر، عماد درگیر بازسازی پالایشگاه پتروشیمی است؛ مسیری که بیشتر به درامی مدیریتی و فنی شبیه است تا ادامه یک روایت اجتماعی- سیاسی. این دو خط، به‌جای تقویت یکدیگر، اغلب به‌صورت موازی و ناهماهنگ پیش می‌روند و انسجام کلی فیلم را تضعیف می‌کنند. افشای حقیقت آتش‌سوزی نیز با تأخیر بیش از حد اتفاق می‌افتد. حدود ۷۵دقیقه از زمان فیلم می‌گذرد تا مشخص شود علت حادثه، چه بوده که می‌توانست نقطه اوج دراماتیک فیلم باشد، اما به‌دلیل دیرهنگام‌بودن و کش‌آمدگی روایت، تأثیر گذاری لازم را ندارد.

یکی از اساسی‌ترین مشکلات گِیس، بحران قهرمان است. در ابتدای فیلم، سمیر به‌عنوان قهرمان بالقوه معرفی، اما خیلی زود کشته می‌شود، سپس عماد به مرکز توجه می‌آید، اما او نیز سرنوشتی مشابه پیدا می‌کند و از روایت حذف می‌شود. در ادامه، مأمور اطلاعاتی که به‌دنبال شناسایی مقصران است، جایگزین می‌شود؛ تغییری که بیشتر شبیه تلاش برای جمع‌کردن روایت است تا یک انتخاب آگاهانه دراماتیک. این جابه‌جایی مداوم، باعث می‌شود مخاطب نتواند با هیچ شخصیت محوری پیوند عاطفی پایدار برقرار کند.

با این حال، باید اذعان کرد کارگردان در پایان، فیلم را رها نمی‌کند و سرانجام کاراکترها را مشخص می‌سازد. روایت بسته می‌شود و تکلیف شخصیت‌ها روشن است، اما این جمع‌بندی نمی‌تواند ضعف‌های ساختاری مسیر را جبران کند. مسئله اصلی فیلم (نسبت اعتراض اجتماعی، مسئولیت فردی و فساد) در لابه‌لای درگیری‌های شخصی و خانوادگی گم می‌شود و آن قدرت اولیه خود را از دست می‌دهد. در مجموع، گِیس فیلمی است که با دغدغه‌ای مهم و شروعی امیدوارکننده آغاز می‌شود، اما در میانه راه تمرکز خود را از دست می‌دهد. فیلم می‌خواهد هم اجتماعی باشد، هم خانوادگی، هم معمایی، اما در نهایت هیچ‌کدام را به‌طور کامل محقق نمی‌کند. گیس بیش از آنکه پاسخی روشن ارائه دهد، نمونه‌ای است از فیلمی که زیر بار ایده‌های متعدد، هویت روایی خود را گم کرده است.



نقد فیلم

«زندگی کوچک کوچک» انسانی

حیدرعلی رستمی

امیرحسین ثقفی در هفتمین تجربه کارگردانی خود با فیلم «زندگی کوچک کوچک» سراغ جهان کودکی می‌رود؛ جهانی که در نگاه نخست، می‌تواند بستری ناب برای پرداختن به مفاهیمی همچون رؤیا، تنهایی و رهایی باشد. با این حال، آنچه در نهایت بر پرده ظاهر می‌شود، اثری شاعرانه اما ناهماهنگ است؛ فیلمی که میان فرم و روایت سرگردان مانده و نتوانسته از دل ایده درخشان خود، تصویری ماندگار بیافریند.

در جست‌وجوی معنای تنهایی

روایت فیلم از دل پرسشی انسانی برمی‌خیزد: وقتی نمی‌توان تنهایی را با کسی تقسیم کرد، چه باید کرد؟ ثقفی پاسخ را در پناه بردن به رؤیا جست‌وجو می‌کند؛ رؤیایی که نه به‌عنوان فرار از واقعیت، بلکه راهی برای معنا دادن به آن تجلی می‌یابد. «زندگی کوچک کوچک» تلاش دارد جهان ذهنی کودکان را بهانه‌ای کند برای بازنمایی انزوای جامعه امروز؛ جامعه‌ای که در آن پیوندها گسسته و زبان‌ها خاموش مانده‌اند.

فیلم با تصویری نمادین از تابلوی «قربانی شدن حضرت اسماعیل(ع)» آغاز می‌شود و به تدریج ارجاعات خود به سینمای کیارستمی را آشکار می‌کند، به‌ویژه با یادآوری صحنه‌هایی از «خانه دوست کجاست؟» و شخصیت زنی که سخن نمی‌گوید. این سکوت، بازتابی از وضعیت اجتماعی امروز ماست؛ جامعه‌ای که در برابر خشونت و سردی روزگار، صدایش را از دست داده است. ثقفی در این اثر بیش از هر زمان دیگری کوشیده است از سینمای کیارستمی و مؤلفه‌های شاعرانه آن وام بگیرد. دوربین اغلب ثابت است یا حرکاتی نرم و همراه دارد؛ قاب‌ها دقیق طراحی شده و هر تصویر مانند نقشی از یک تابلوست. فرم در این فیلم، بر محتوا چیره می‌شود، به‌گونه‌ای که دقت در میزانسن و قاب‌بندی، از نقاط قوت شاخص اثر به شمار می‌آید. با این حال، در سوی مقابل، فیلمنامه از ضعف درام و ریتمی کند رنج می‌برد. روایت به‌جای پیشرفت داستانی، بر ملودی تصاویر و ضرباهنگ بصری تکیه دارد. کنش‌ها و واکنش‌ها باورپذیر نیستند و حضور نابازیگران هرچند در خدمت واقع‌گرایی موجب شده بار احساسی سکانس‌ها به‌خوبی منتقل نشود. در نتیجه، تماشاگر به‌جای درگیری با مضمون، از فضای درام فاصله می‌گیرد.

«زندگی کوچک کوچک» سینمایی است فرم‌گرا و شاعرانه که در تلاش برای رسیدن به تراژدی نمادین، در روایت دچار گسست می‌شود. با وجود کارگردانی دقیق و تسلط ثقفی بر زبان تصویر، فیلم به دلیل ضعف در فیلمنامه و ریتم، نتوانسته به اثری تأثیرگذار بدل شود.

در نهایت می‌توان گفت، ثقفی در این فیلم بیش از آنکه راوی داستانی از تنهایی باشد، ناظر زیبایی‌شناسی لحظاتی است که در نگاه اول ناچیز اما در ذات خود پرمعنا هستند. «زندگی کوچک کوچک» تجربه‌ای بصری و قابل تأمل است، اما از منظر روایت و درگیری مخاطب، نتوانسته در حافظه سینمای ایران جایگاهی ماندگار بیابد.

نقد فیلم

«سرزمین فرشته‌ها» بقا در دل ویرانی

فیلم سرزمین فرشته‌ها روایتی است از بقا در دل ویرانی؛ داستان زنی معلم به نام ضحی که در غزه زندگی می‌کند و پس از بمباران و از دست دادن خانه‌اش، مانند بسیاری دیگر، به‌سوی پناهگاه حرکت می‌کند، اما این حرکت، خیلی زود از یک مسیر مشخص به وضعیتی معلق تبدیل می‌شود؛ وضعیتی که در آن، هدف نه رسیدن، بلکه صرفاً زنده‌ماندن است. فیلم در همین نقطه، میان روایت کلاسیک و تجربه‌محور، تصمیمی دوگانه می‌گیرد؛ تصمیمی که هم نقطه قوت آن است و هم بزرگ‌ترین ضعفش.

در مسیر فرار، ضحی ناخواسته مسئولیت شش کودک را بر عهده می‌گیرد و همراه آنها در یک رستوران مخفی می‌شود. این مکان، به‌تدریج از یک پناه موقت به فضای اصلی روایت بدل می‌شود. کارگردان با دقت، این لوکیشن محدود را به بستری برای شکل‌گیری روابط، تنش‌ها و لحظات انسانی تبدیل می‌کند. از نظر طراحی صحنه و میزانسن، فیلم بسیار حساب‌شده عمل می‌کند و به‌خوبی حس محاصره، اضطراب و ناامنی دائمی را منتقل می‌سازد.

یکی از نقاط قوت اصلی سرزمین فرشته‌ها، کارگردانی و طراحی بصری آن است. فیلم از نظر قاب‌بندی، حرکت دوربین و فضاسازی، کنترل‌شده و تأثیرگذار است. مخاطب به‌راحتی با فضای فیلم ارتباط برقرار می‌کند و کنجکاو می‌شود که سرنوشت این گروه کوچک به کجا خواهد رسید. تعلیق، نه از طریق حادثه‌پردازی اغراق‌شده، بلکه از دل موقعیت و انتظار ساخته می‌شود؛ انتظاری دائمی برای اتفاقی که ممکن است هر لحظه رخ دهد.

با وجود تلخی سنگین فضا، فیلم آگاهانه از لحظات طنز ظریف استفاده می‌کند. این طنز نه برای خنداندن صرف، بلکه برای ایجاد تنفس در دل فاجعه است؛ لحظاتی کوتاه که یادآور زندگی عادی و انسانیت از دست‌رفته‌اند. این انتخاب، هوشمندانه است و مانع از آن می‌شود که فیلم به تجربه‌ای کاملاً خفه‌کننده تبدیل شود.

بازی‌ها از دیگر نقاط قوت اثر هستند. شخصیت ضحی با اجرایی باورپذیر و چندلایه جان گرفته است؛ زنی که همزمان ترسیده، مسئول، خسته و مقاوم است. کودکان نیز به دور از اغراق‌های رایج، طبیعی و قابل لمس بازی می‌کنند و فیلم موفق می‌شود، آنها را نه ابزار تحریک احساسات، بلکه بخشی زنده از روایت نشان دهد.

اما با وجود همه این امتیازها، فیلم در سطح ساختار روایی با یک مسئله اساسی روبه‌رو است: نبود چشم‌انداز مشخص درام. مخاطب در طول تماشای فیلم، مدام این سؤال را با خود حمل می‌کند که قرار است به چه نقطه‌ای برسد. آیا هدف رسیدن به پناهگاه است؟ آیا نجات جمعی در کار است یا فیلم صرفاً قصد دارد وضعیت معلق بقا را به تصویر بکشد؟ این عدم‌شفافیت، به‌مرور باعث نوعی سرگردانی می‌شود.

مشکل اصلی این است که حرکت شخصیت‌ها متوقف شده، اما جایگزین روایی روشنی برای آن ارائه نمی‌شود. آنها به‌سمت پناهگاه نمی‌روند و روایت نیز مسیر تازه‌ای تعریف نمی‌کند. نتیجه، تجربه‌ای است که از نظر احساسی درگیرکننده است، اما از نظر دراماتیک، فاقد جهت‌گیری روشن به نظر می‌رسد. فیلم انگار نمی‌خواهد تصمیم بگیرد که قصه‌محور است یا وضعیت‌محور و همین تردید، انسجام کلی را تضعیف می‌کند. در نهایت، سرزمین فرشته‌ها فیلمی است که در اجرا، فضا و بازیگری بسیار موفق عمل می‌کند و تصویری انسانی و غیرکلیشه‌ای از جنگ ارائه می‌دهد، اما در سطح روایت، به‌دلیل نداشتن افق مشخص، نمی‌تواند تمام ظرفیت‌های خود را بالفعل کند. مخاطب با شخصیت‌ها همراه می‌شود، اما نمی‌داند این همراهی قرار است به چه معنا یا نقطه‌ای ختم شود.