

## سرمقاله

مصطفی محمودی  
منتقد سینماجشنواره فیلم فجر؛ فاصله‌ای  
معنادار از رقابت تا کارکرد

جشنواره فیلم فجر از آغاز شکل‌گیری‌اش، صرفاً محلی برای نمایش فیلم‌ها و رقابت سینمایی نبوده است. این رویداد، در تمام چهار دهه گذشته، آینه‌ای از نسبت میان سینما، سیاست‌گذاری فرهنگی و تعریف رسمی از «کارکرد» هنر در ایران بوده است. به همین دلیل، هر دوره از جشنواره، بیش از آنکه با چند فیلم موفق یا ناموفق شناخته شود، با نشانه‌هایی از یک رویکرد کلان قابل تحلیل است. فجر چهل و چهارم نیز از همین زاویه، واجد اهمیت است؛ چرا که نشانه‌هایی پررنگ از جابه‌جایی نقش جشنواره را در خود حمل می‌کند.

در فجر ۴۴، با طیفی از فیلم‌ها مواجه هستیم که آگاهانه می‌کوشند در چارچوب آنچه می‌توان «سینمای راهبردی» نامید قرار بگیرند. آثاری که به‌جای تمرکز بر روایت‌های فردی، زیست شخصی یا دغدغه‌های خرد اجتماعی، سراغ موضوعات کلان‌تر رفته‌اند؛ از تاریخ و هویت گرفته تا مسائل امنیتی، سیاسی و ایدئولوژیک. فارغ از قضاوت درباره کیفیت هنری این فیلم‌ها، با میزان موفقیت‌شان در جذب مخاطب، نفس این گرایش قابل تأمل است. به نظر می‌رسد بخشی از سینمای ایران، دست‌کم در سطح تولید، در حال بازتعریف نسبت خود با «نقش» و «کارکرد» است.

سینمای راهبردی، ذاتاً پدیده‌ای منفی یا نگران‌کننده نیست. در بسیاری از کشورها، سینما به‌عنوان ابزاری برای بازنمایی تاریخ رسمی، منافع ملی یا روایت‌های کلان سیاسی به کار گرفته می‌شود و حتی در مواردی، بهترین و ماندگارترین آثار سینمایی در همین چارچوب شکل گرفته‌اند. اما مسئله از جایی آغاز می‌شود که «پیام» جای «روایت» را می‌گیرد و کارکرد، بر فرم و درام غلبه می‌کند. در بخشی از آثار حاضر در فجر ۴۴، فیلمنامه‌ها نه از دل موقعیت‌های دراماتیک زنده، بلکه از پیش‌فرض‌های فکری و نتیجه‌گیری‌های از پیش تعیین شده شکل گرفته‌اند. شخصیت‌ها گاه بیش از آن که کنش‌مند و چند لایه باشند، حامل معنا هستند و تعلیق، نه برای پیشبرد داستان، بلکه برای رساندن پیام نهایی به کار می‌رود.

در چنین وضعیتی، مسئله اصلی صرفاً ضعف فنی یا ساختاری فیلم‌ها نیست؛ بلکه پرسش متوجه جایگاه خود جشنواره است. جشنواره زمانی «جشنواره» است که میدان رقابت باشد؛ فضایی برای مقایسه، داوری، اختلاف‌نظر و حتی خطا. اعتبار یک جشنواره، از همین امکان اختلاف و گفت‌وگو می‌آید. اما اگر این میدان، بیش از آنکه محل سنجش باشد، به ویتربنی برای نمایش و تأیید جهت‌گیری‌های مطلوب تبدیل شود، به تدریج از ماهیت رقابتی فاصله می‌گیرد و به «مراسم» نزدیک می‌شود؛ مراسمی که در آن، انتخاب‌ها کمتر محل پرسش‌اند و بیشتر جنبه نمادین دارند و این مساله همان چیزی است که دهه هاست در اسکار به چشم می‌خورد.

دولتی بودن جشنواره فیلم فجر، موضوع تازه‌ای نیست و در تمام دوره‌های آن وجود داشته است. تجربه دهه‌های گذشته نشان می‌دهد که این ویژگی، لزوماً مانعی برای شکل‌گیری آثار خلاقانه یا رقابت جدی نبوده است. فجر در دوره‌هایی توانسته هم‌زمان دولتی باشد و مرجعیت سینمایی خود را حفظ کند؛ دوره‌هایی که در آن، حتی فیلم‌های مسئله‌دار، چالش برانگیز یا غیرهمسو نیز امکان دیده شدن و داوری شدن داشته‌اند. آنچه امروز محل تأمل است، نه اصل حضور سینمای راهبردی، بلکه نسبت جشنواره با آن است. آیا این آثار در کنار دیگر فیلم‌ها، در یک میدان برابر و بر اساس معیارهای سینمایی داوری می‌شوند، یا کارکردشان به‌تنهایی برای دیده شدن و برجسته شدن کافی است؟

سینما، حتی زمانی که راهبردی است، برای زنده ماندن به رقابت، تردید و تجربه نیاز دارد. جشنواره نیز، اگر قرار است همچنان مرجعیت خود را حفظ کند، باید این امکان را فراهم کند که فیلم‌ها نه به خاطر نیت و کارکردشان، بلکه به خاطر کیفیت سینمایی‌شان سنجیده شوند. شاید مسئله اصلی فجر ۴۴ این نباشد که چرا سینمای راهبردی پررنگ شده، بلکه این پرسش باشد که آیا جشنواره هنوز جایی برای سنجش واقعی، اختلاف نظر و تجربه‌گری باقی گذاشته است یا نه.

نقد فیلم «دختر پری خانم» به کارگردانی  
سرگردان در میان ژانرها

«دختر پری خانم» را می‌توان

تلاشی جاه‌طلبانه برای پیوند سه قلمرو متفاوت دانست: درام روان‌شناختی،

رگه‌هایی از روایت گویی پست مدرن و رگه‌هایی از رئالیسم جادویی. فیلم در نقطه آغاز، جهان خود را با یک موقعیت انسانی ملموس بنا می‌کند؛ مردی در خانه‌ای بسته، مادری در کما، همسری که رفته و نرفته است. این چیدمان اولیه از نظر دراماتیک ظرفیت بالایی دارد، زیرا بر تنهایی، تعلیق و فقدان استوار است و به‌خوبی می‌تواند روایت‌گر یک جهان شخصی و دورنی باشد. در همین بخش، زبان بصری و فضاسازی نیز همسو با مضمون عمل می‌کند؛ قاب‌های محدود، نورهای کنترل شده و سکون میزانشن، ذهنیت فروپسته شخصیت را بازتاب می‌دهند و نشان از تسلط کارگردان بر بیان تصویری دارند.

اما مسئله از جایی آغاز می‌شود که فیلم از این بستر واقع‌گرایانه فاصله می‌گیرد و تخیل را از سطح ذهنی به سطح عینی منتقل می‌کند. ورود فرشته‌ها، برآورده شدن آرزوها و گسترش مؤلفه‌های فانتزی، اگرچه در امتداد جهان مایخولیایی شخصیت قابل توجیه است، اما فیلم در این گذار، قرارداد روایی روشنی با مخاطب نمی‌بندد. نه کاملاً در قلمرو سوررئالیسم می‌ماند که با منطق ذهن‌گرا محور روایی را تعلیق کند، نه به رئالیسم جادویی وفادار می‌شود که نیازمند خط داستانی کلاسیک و روابط علت و معلولی محکم است، و نه به‌طور کامل در ساختار پست‌مدرن حل می‌شود که اولویت را به موقعیت و گسست روایی می‌دهد. این تعلیق میان سه رویکرد، به‌جای تولید لحن منحصر‌به‌فرد، نوعی ناپایداری فرمی ایجاد می‌کند.

از منظر روایت، فیلم بیش از آنکه بر گره‌افکنی و گره‌گشایی استوار باشد، بر موقعیت‌ها و اپیزودهای ذهنی تکیه دارد. این انتخاب در ذات خود ایراد نیست، اما زمانی چالش برانگیز می‌شود که فیلم در نیمه دوم به الگوهای رئالیسم جادویی نزدیک می‌شود؛ جایی که مخاطب انتظار انسجام علی‌معلولی و یک سفر دراماتیک مشخص را دارد. نتیجه آن است که گره‌های داستانی سست به نظر می‌رسند و پایان‌بندی، با وجود بار احساسی، از نظر ساختاری قانع‌کننده نیست. پایانی که می‌توانست در یک روایت پست‌مدرن

سمیه خاتونی

منتقد سینما



انتخابی هوشمندانه باشد، در بافتی که به اسطوره و جادو تمایل پیدا کرده، ساده‌انگارانه جلوه می‌کند.

با این حال، فیلم در لایه‌های نمادین خود واجد ارزش تحلیلی است. تقابل مادر در کما با زن عاشق، گذشته در برابر آینده، و معلق ماندن مرد در یک جهان زبانه، خوانشی کهن‌الگویی به اثر می‌دهد. ایده «بازگرداندن گذشته از طریق کاستن آینده» استعاره‌ای قابل تأمل است که فیلم را از سطح یک فانتزی ساده فراتر می‌برد. همین زیرمتن‌ها سبب می‌شوند اثر حتی در لحظاتی که از نظر روایی دچار لغزش است، همچنان واجد معنا و امکان تفسیر باقی بماند.

در حوزه اجرا، کارگردانی از منظر بصری نقطه قوت اصلی فیلم است. قاب‌بندی‌ها، نورپردازی و طراحی فضا در خدمت ایجاد اتمسفر ذهنی قرار دارند و نشان می‌دهند سازنده بیش از هر چیز به تصویر به‌عنوان ابزار بیان تکیه دارد. موسیقی و فضای صوتی نیز در امتداد همین جهان عمل می‌کنند. مشکل در «چه گفتن» و «چگونه پیوند دادن اجزا» شکل می‌گیرد.

«دختر پری خانم» فیلمی است با جسارت فرمی و لایه‌های معنایی قابل دفاع که در سطح اجرا حرفه‌ای و در سطح ایده‌پردازی بلندپرواز است، اما در انسجام ژانری و یکپارچگی روایت دچار تزلزل می‌شود. اثر بیش از آنکه قربانی کمبود ایده باشد، از وفور ایده‌هایی رنج می‌برد که در یک طرف روایی متناسب جای نگرفته‌اند. نتیجه فیلمی است که می‌تواند مخاطب را در سطح بصری و نمادین درگیر کند، اما در سطح درام و ساختار، حس ناتمامی و ناهماهنگی بر جای می‌گذارد؛ تجربه‌ای قابل احترام، اما نه کاملاً هم‌وزن با ظرفیت‌های درونی خود.

## نقد فیلم سینمایی «مارون» ساخته امیر احمد انصاری

## فلوریدا یا پارک ملت



فیلم «مارون» دغدغه‌مند بنظر می‌رسد؛

نقش یک شرکت کشاورزی قدرتمند در

دستکاری بذرها و تأثیر آن بر امنیت غذایی

جهان در آمریکا و تأثیری که می‌تواند بر همه کشورها بگذارد. این مسئله می‌توانست پایه‌ای قوی برای یک درام سیاسی-اکشن باشد. اما اجرای فیلم از همان ابتدا با مشکلاتی همراه است که باعث می‌شود مخاطب نتواند به‌طور کامل در دنیای داستان غرق شود. ظاهراً جهان فیلم فلوریدای آمریکاست اما نوع بیان شخصیت‌ها و گویش‌شان در کنار انگیزه‌مندی مکان گویی پارک ملت خودمان را نمایندگی می‌کند.

صحنه‌های آغازین فیلم که با تصاویر اسلوموشن همراه است، طولانی و بی‌کارکرد هستند. پس از آن، طراحی صحنه و انتخاب نوع گفتار شخصیت‌ها توجه را جلب می‌کند. فضاسازی‌ها و نحوه صحبت کردن افراد به انگلیسی به کلی تباه شده است.

یکی از نکات قابل توجه، لهجه شخصیت اصلی، هدایت، است. او که سال‌هاست در آمریکا زندگی می‌کند، لهجه ایرانی خود را کاملاً حفظ کرده است. در حالی که این موضوع می‌تواند انتخابی آگاهانه از سوی فیلم‌ساز برای تأکید بر هویت شخصیت باشد، اما در برخی صحنه‌ها این پایبندی به لهجه، با واقعیت زندگی طولانی مدت در محیطی انگلیسی‌زبان کمی فاصله دارد و می‌تواند برای مخاطب سؤال برانگیز باشد که هدایت دقیقاً از چه زمانی دارد در فلوریدا زندگی می‌کند؟ فیلم از تکنیک اسلپت اسکرین (تقسیم صفحه) نیز استفاده می‌کند. هرچند این تکنیک می‌تواند برای نمایش موازی رویدادها مؤثر باشد، اما در «مارون» استفاده از این تکنیک کاملاً بی‌جهت است که به پیشبرد داستان یا افزایش عمق آن کمکی نمی‌کند.

در بخش پی‌رنگ اصلی، فیلم خیلی دیر شروع می‌شود. حدود سی و پنج دقیقه از فیلم می‌گذرد تا شخصیت اصلی از نقش شرکت کاتینز در یک پروژه مخفی کشاورزی مطلع شود. این تأخیر ممکن است باعث کاهش تمرکز و حوصله مخاطب شود. همچنین، پرداخت به دغدغه شخصیتی مانند راسل، که نگران سوءاستفاده از دستاوردهای علمی است، بیشتر در حد گفت‌وگو باقی می‌ماند و تبدیل به یک بحران درونی قوی یا محرکی قدرتمند برای درام نمی‌شود. دیالوگ‌نویسی فیلم نیز در برخی بخش‌ها، به‌ویژه در صحنه‌های مربوط به مهاجرت،

محمدجواد فراهانی

منتقد سینما



بیشتر حالت بیانیه و شعار دارد تا گفت‌وگویی طبیعی میان شخصیت‌ها. از نظر منطقی، روایی نیز فیلم با پرسش‌هایی روبه‌روست. برای مثال، تغییر ناگهانی هدایت و تصمیم او برای بازگشت به ایران نیاز به مقدمه‌چینی و انگیزه‌پردازی قوی‌تری دارد. در فیلم، این تغییر جهت ناگهانی و تحمیلی به نظر می‌رسد، گویا نویسنده برای پیش بردن قصه در مسیر از پیش تعیین‌شده، شخصیت را به این سمت سوق داده است. همچنین، شرکت قدرتمندی مانند کاتینز که قرار است دنیا را تحت تأثیر قرار دهد، آن قدر آسیب‌پذیر نشان داده می‌شود که به سادگی توسط حق‌طلبان نتایج کارهایش تسخیر می‌شود. در مورد مهارت‌های رزمی هدایت نیز توضیح روشنی داده نمی‌شود و این توانایی‌ها در طول فیلم به صورت اتفاقی ظاهر می‌شوند و مشخص نیست او کجا این آموزش‌ها را دیده است. یکی از وقایع تاریخی مهم که در فیلم به آن اشاره می‌شود، تسخیر سفارت آمریکا در تهران است. اما تأثیر عمیق این واقعه بر زندگی و تصمیمات شخصیت اصلی، آن‌طور که باید، کاویده و نمایش داده نمی‌شود و بیشتر به‌عنوان یک اشاره گذرا باقی می‌ماند. در نهایت، توسعه شخصیت هدایت با تمام پیچیدگی‌هایی که یک چنین سفر خطیری می‌طلبد، هماهنگ نیست. ما به عنوان مخاطب، ابعاد مختلف شخصیتی، ترس‌ها، و انگیزه‌های عمیق او را به اندازه کافی نمی‌بینیم تا باور کنیم که او حاضر است این همه خطر و مشقت را به جان بخرد و حتی برای مقابله به ایران بازگردد. «مارون» نه روایت درستی دارد و نه اجرای خوبی. نتیجه فیلمی است که در بخش‌هایی جذاب و در بخش‌های دیگری نیازمند پرداخت عمیق‌تر در زمینه شخصیت‌پردازی، منطق داستانی و ایجاد ریتمی یکدست است.