

## نقد فیلم «پل» به کارگردانی محمد عسگری

## سرگردان از خانه تا جبهه

محمدجواد فراهانی  
منتقد سینما

سینمای دفاع مقدس در ایران، از ابتدا تاکنون مسیر پرپیچ و خمی را پیموده است. از روایت‌های حماسی و اسطوره‌ای نخستین سال‌های جنگ تا نگاه‌های انتقادی و انسان‌محور دهه‌های اخیر، این سینما همواره در تلاش برای بازتعریف خود در تقابل با واقعیت‌های پیچیده جنگ و جامعه پس از آن بوده است. فیلم «پل» به کارگردانی محمد عسگری روایتی است که می‌خواهد از کلیشه‌های رایج فاصله بگیرد و شخصیت‌های حاضر در جنگ را در موقعیت جدیدی قرار دهد. اما این تلاش بی‌ثمر می‌ماند. فیلم با چنین موقعیتی آغاز می‌شود؛ وام شخصیت مصطفی، در آستانه رد شدن قرار گرفته است و از مصطفی که به جنگ رفته خبری نیست. در این بین خانواده او نیز باید خانه را تخلیه کنند. این مسئله باعث می‌شود موسی (برادر مصطفی) برای یافتن برادر به جبهه برود. این نقطه عزیمت، وعده یک سفر درونی و بیرونی جذاب را می‌دهد. با این حال، به محض ورود موسی به جغرافیای جنگ، فیلم مسیر خود را گم می‌کند. درگیری اولیه بر سر نگهداری یک نوزاد، که به نظر می‌رسد صرفاً برای ایجاد موقعیتی احساسی و به دام انداختن شخصیت اصلی در گرداب حوادث طراحی شده، اولین نشانه انحراف از مسیر اصلی است. در واقع، هسته اصلی قصه که «جستجوی برادر» است، به سرعت و بدون پردازش روانشناختی قانع‌کننده‌ای، به «جستجوی والدین نوزاد» تقلیل می‌یابد. این چرخش ناگهانی، بیشتر شبیه یک دستاویز تصنعی برای ادامه فیلم است تا حاصل یک تحول درونی در شخصیت موسی. با فرض اینکه اگر این نوزاد سر راه موسی قرار نمی‌گرفت، احتمالاً فیلمنامه به بن بست می‌رسید چون نمی‌تواند جریان را در مسیر اصلی پی بگیرد. این امر ضعف اساسی فیلمنامه در ایجاد گره‌های روایی طبیعی و برآمده از ذات شخصیت‌ها را فاش می‌کند. ضعف دیگر در پرداخت شخصیت‌های فرعی است. سه دوستی که موسی با آنان همراه می‌شود و ادعا می‌شود در بخش شناسایی فعال هستند، در طول فیلم فاقد هرگونه کنش موثر و حرفه‌ای مرتبط با جنگند. آن‌ها بیشتر شبیه گروهی سیار و بی‌هدف می‌مانند که شرح وظیفه مشخصی ندارند و صرفاً برای پر کردن کادر و ایجاد موقعیت‌های گاه و بی‌گاه کمدی حاضر شده‌اند. این امر به باورپذیری فضای جنگ و حساسیت عملیات شناسایی لطمه می‌زند. در میان این مسیرهای پرپیچ و خم، داستان شخصیتی مانند عبدالحی با پیام آشکار صلح‌طلبی و ضد جنگش، آنچنان مستقیم و شعاری ارائه می‌شود که از شدت اثرگذاری آن کاسته و آن را به گفتاری نصیحت‌گونه تبدیل می‌کند. این شعارزدگی، فرصت پرداخت ظریف و غیرمستقیم به یک مسئله انسانی را از بین می‌برد. اما شاید اصلی‌ترین ضعف فیلم، در عدم تحول آگاهانه شخصیت اصلی نهفته باشد. در روایت‌های موفق، یک تغییر مسیر قهرمان معمولاً حاصل یک کشمکش درونی، یک ادراک تازه یا یک انتخاب سرنوشت‌ساز است. موسی اما تا پایان فیلم، همان فردی است که بود؛ گویی صرفاً توسط جریان حوادث پیش برده می‌شود. بدون آن که «آگاهی» عمیقی از آنچه بر سرش می‌آید کسب کند. در مجموع، «پل» با داشتن نقطه آغازینی قدرتمند و تلاش برای فرار از کلیشه، متأسفانه در میانه راه، گرفتار سهل‌انگاری‌های فیلمنامه و پرداخت سطحی به شخصیت‌ها می‌شود. فیلم بیش از آن که روایتی منسجم از یک جست‌وجو باشد، به گردآوری تک‌صحنه‌ها و موقعیت‌های پراکنده‌ای می‌ماند که هر کدام می‌خواهند حرفی بزنند، اما در نهایت هیچ‌کدام به عمق لازم نمی‌رسند. عسگری قصد دارد از اسطوره به انسان معمولی نزدیک شود، اما در نهایت، شخصیت اصلی فیلمش نه یک اسطوره است، نه یک انسان معمولی کاملاً باورپذیر، بلکه صرفاً بازپچه‌ای در دست طرح‌های روایی ناتمام فیلم باقی می‌ماند.



## نقد فیلم «بیلورد» ساخته‌ی سعید دشتی

## بیلورد، فیلمی که نمی‌داند چه می‌خواهد!



نگار زهرایی  
منتقد سینما

«بیلورد»، فیلمی در ژانر ماجراجویی و نخستین ساخته‌ی سعید دشتی است. فیلم، داستان یک سوپرستار سینما (آناهیتا درگاهی) را روایت می‌کند، که به دلیل مشکلاتی در زندگی شخصی‌اش مجبور می‌شود، تمام اعتبار خود در سطح جامعه را از بین ببرد. این فیلم با گرت برداری بسیار از فیلم «بازی ۱۹۹۷» ساخته دیوید فینچر، سینما و حواشی آن را مورد انتقاد قرار می‌دهد. اما انتقادی نه کامل و نه درست! این فیلم پیش از آن که بتواند به نقدی جدی و ریشه‌دار درباره‌ی سینما، ستاره‌سازی یا حتی فروپاشی یک سلبریتی برسد، در دام آشفتگی و بی‌هدفی گرفتار می‌شود. «بیلورد» تلاش می‌کند هم‌زمان سینمای مستقل، مناسبات ستاره‌ها، حاشیه‌های رسانه‌ای و حتی روان‌پریشی یک فرد مشهور را به چالش بکشد، اما هیچ‌کدام از این خطوط فکری به سرانجام مشخصی نمی‌رسند. فیلم مدام موضوع عوض می‌کند، بدون آن که بداند دقیقاً چه چیزی را و چرا مورد انتقاد قرار می‌دهد.

شخصیت اصلی، که قرار است نماینده‌ی یک سوپرستار سقوط کرده باشد، بیش از آن که یک کاراکتر چندلایه و قابل تحلیل باشد، به فردی کاملاً منفعل تقلیل پیدا می‌کند؛ انسانی آشفته که صرفاً دستورات یک صدای ناشناس را از پشت تلفن اجرا می‌کند. فیلم تا سکانس پایانی، نه هویت این فرد ناشناس را روشن می‌کند، نه رابطه‌ی او با شخصیت اصلی را معنا می‌بخشد و نه حتی ضرورت دراماتیک این اطاعت کورکورانه را توضیح می‌دهد. در نتیجه، آن چه باقی می‌ماند مجموعه‌ای از کنش‌های بی‌دلیل است که بیشتر از

## نقد فیلم «حاشیه» ساخته

## جست‌وجو بر مدار ناهمواری‌ها



محمدجواد فراهانی  
منتقد سینما

در سینمای داستان‌محور، «پی‌رنگ جست‌وجو» یکی از بهترین قالب‌ها برای پیشبرد روایت و واکاوی شخصیت است. قالبی که در آن، قهرمان یا قهرمانان در پی یافتن چیزی یا کسی، سفری را آغاز می‌کنند؛ سفری که هم به مقصدی عینی و هم به کشفی درونی می‌انجامد. این سفر، بستری ایده‌آل برای نمایش تحول شخصیت، مواجهه با موانع اجتماعی و اخلاقی و آشکارسازی لایه‌های پنهان یک جامعه است. اما موفقیت چنین پی‌رنگی منوط به باورپذیری انگیزه‌ها، منطق کنش‌ها و طراحی دقیق موانع و آنتاگونیست‌هاست. یک ویژگی خوب فیلمنامه «حاشیه» این است که به خوبی پی‌رنگ جست‌وجو را به کار می‌گیرد و محسن را راهی این سفر می‌کند. با این حال داستان محسن رحیمی، که خود بر بستر یک جست‌وجو -چه برای گریز از مسئولیت، چه برای یافتن راه حل- شکل می‌گیرد، در اجرا با کاستی‌های بنیادینی روبه‌روست که کل ساختار روایی را با چالش مواجه می‌سازد. نخستین و شاید بارزترین مشکل، شتاب غیرمنطقی در آغاز سفر است. محسن رحیمی، به عنوان مدیر ساختمان که در حادثه‌ای تلخ مقصر شناخته می‌شود، به سرعت و «بدون تلاش» راهی حاشیه شهر می‌گردد. این تصمیم، بدون بسترسازی عاطفی یا منطقی کافی، مخاطب را سردرگم می‌کند. پرسش کاربرداستان کاملاً به‌جا است: چرا برای جبران یا یافتن پول، نخست تلاشی در چارچوب نظام قانونی یا اجتماعی آشنا صورت نمی‌گیرد؟ این جهش ناگهانی به فضای حاشیه، بیشتر به مثابه یک دستورالعمل از پیش تعیین‌شده برای انتقال جغرافیایی داستان به نظر می‌رسد تا نتیجه‌ای طبیعی از کنش‌های یک شخصیت تحت فشار. این امر، فرصت پروردن تعلیق و همذات‌پنداری واقعی با عذاب وجدان یا ترس محسن را از بین می‌برد. در موازات این ضعف، تصویرسازی تک‌بعدی و کلیشه‌ای از حاشیه شهر به مشکلی دیگر دامن می‌زند. حاشیه، باز هم محلی ناامن و عرصه‌ای از رفتارهای خصمانه و خشن میان ساکنان، تصویر می‌شود. اگرچه نمایش مشکلات اجتماعی این فضا ضروری است، اما تقلیل آن به یک «کلیشه ناامنی» بدون ارائه هیچ عمق یا تنوعی، دنیای داستان را فقیر و شخصیت‌هایش را ابزار می‌کند. این نگاه، نه تنها به درک پیچیدگی‌های زندگی در حاشیه کمکی نمی‌کند، بلکه تنها بر پیش‌داوری‌های موجود مهر تأیید می‌زند. ضعف در طراحی شخصیت‌های فرعی نیز باورپذیری موقعیت‌ها را

مخدوش می‌کند. اما شاید اصلی‌ترین آفت این روایت ورود دیر هنگام و توسعه‌نیافتگی آنتاگونیست. آنتاگونیست دیر وارد میدان می‌شود و انگیزه‌هایش «عقیم» باقی می‌ماند. این یک اشتباه راهبردی است. آنتاگونیست قدرتمند، تنها مانعی فیزیکی نیست؛ تجسم ایدئولوژی متضاد، نماد ساختارهای فاسد، یا حتی وجه تاریک خود قهرمان است. اگر انگیزه‌های او مبهم، ضعیف یا غیرقابل درک باشد، تمام کشمکش داستان سطحی و بی‌ریشه می‌شود. غافلگیری مخاطب -اگر هدف باشد- نباید از طریق پنهان‌کاری مطلق در مورد انگیزه‌ها حاصل شود، بلکه باید از طریق اوج‌گیری هوشمندانه تعارضی که از ابتدا بذر آن کاشته شده، به دست آید. غافلگیری ناشی از کمبود اطلاعات، بیشتر به احساس سردرگمی و نارضایتی می‌انجامد. در فیلم حاشیه جغرافیا به جای آن که بستری زنده برای کنش باشد، به صحنه‌ای تزئینی بدل می‌شود و آنتاگونیست، به جای آن که موتور محرکه تعلیق و عمق بخشیدن به مضمون باشد، تنها یک مانع نهایی و تصنعی است. سینمای متعهد به قصه‌گویی، نیازمند احترام به هوش و احساس مخاطب است.

این احترام، با خلق شخصیت‌های منطقی، جهان‌های چندلایه و تعارضات معنادار محقق می‌شود، نه با تکیه بر کلیشه‌ها، شتاب‌های ناگهانی و غافلگیری‌های توخالی. جست‌وجوی محسن رحیمی می‌توانست سفر به اعماق وجدان یک فرد معمولی و مواجهه با ساختارهای ناعادلانه باشد، اما متأسفانه به گریزی سطحی و ماجراجویی فاقد عمق تبدیل شده است. گویا فیلمساز بیشتر از آن که در جست‌وجوی «چرایی» باشد، تنها مشغول نشان دادن «چگونگی» یک فرار بوده است.