طالبی در آیینه منتقدان

"دنیای مخلوق فیلمساز، حاصل یک تضاد است: آدم‌ها مطلقاً خوب و مهربانند، و مشکلاتی که برای شخصیت‌های فیلم پیش می‌آید، ناشی از شرایط و موقعیت، کمی شانس و بدشانسی، و - اگر بخواهیم موضوع را پیچیده‌تر و عمیق‌تر نشان بدهیم - تقدیر است. در دشواری شرایط - که حتی به پیروی از سایر موارد مورد اشاره در عدم تأکید فیلسماز، حتی به یک انتقاد اجتماعی هم نزدیک نمی‌شود - خوی و فطرت انسانی آدم‌ها بروز می‌کند تا دشواری‌ها تحمل‌پذیر شود....

.... اما این انسان‌دوستی به مرز خنثی بودن می‌رسد، گاهی شبیه به فیلم‌های کارتون می‌شود و چون فیلمساز با نشانه‌های فراوانی بر واقع‌نمایی اصرار می‌ورزد، آدم کمی به اطرافش نگاه می‌کند و از خود می‌پرسد که این همه آدم خیر و شریف کجایند و کنجکاو می‌شویم نشانی این ناکجاآباد را از فیلمساز بپرسیم."

هوشنگ گلمکانی
فیلم، شماره ۲۰۳

■

"اما سازنده **کیسه برنج**، آرمان شهر خود را به استناد نشانه‌های مستندگونه می‌آفریند، و این تصور را در مخاطب به وجود می‌آورد که گویی شاهد تماشای واقعیت ناب است. در این زمینه نیز بیش‌تر از الگوهایی تأثیر می‌گیرد که ذاتی سینمای **گیا رستمی** است. مثلاً استفاده از داستانی که اوج و فرودهای مرسوم دراماتیک ندارد، بهره‌گیری از بازیگرانی که حرفه‌ای نیستند و تقریباً زندگی واقعی خود را نمایش می‌دهند، فیلمبرداری در مکان‌های واقعی و پرهیز از طراحی نمایشی و..."

بهزاد عشقی
فیلم، شماره ۲۰۳

■

"**برهوت** در صورت برخورد صادقانه با تماشاگر می‌توانست کاوشی باشد در مردم‌شناسی. مقوله‌ای که نسبت به آن به شدت بی‌اعتنا هستیم. اما در شکل فعلی، فیلم حتی این خاصیت ساده را هم ندارد و نمی‌تواند سند قابل استنادی برای یک محقق باشد.

و اما بعد... **علی طالبی** با سه فیلمی که ساخته، نشان داده است که اهل سینماست و حرف‌هایی هم برای گفتن دارد. حالا او باید از میان سه شیوه‌ای که پیش از این برای ارتباط با مخاطب به کار گرفته- طنز و فانتزی در **شهر موش‌ها**، روایت ساده در **خط پایان**، و آرمان‌گرایی توأم با ابهام در **برهوت**، یکی را که به سلیقه شخصی‌اش هم نزدیک‌تر است، انتخاب کند. در آن صورت موفق خواهد شد در گود بماند. او حتماً این نکته ظریف را می‌داند که اقتصاد سینما، چیز وحشتناک و تعیین کننده‌ای است. گاهی عدم موفقیت در جلب تماشاگر، یعنی پایان کار یک فیلمساز."

احمد طالبی‌نژاد
فیلم، شماره ۸۴

■

" ظاهراً در **کیسه برنج** فقط به همان انتخاب نابازیگر توجه شده و بس. یعنی تصمیم بر این بوده که به خاطر ویژگی‌های داستان از نابازیگر استفاده شود. حالا چنانچه توفیق به‌خصوصی هم در این زمینه به دست نیامد، چندان اهمیت ندارد."

شبنم زین‌العابدین
دنیای تصویر، شماره ۴۵

■

"**کیسه برنج**، برشی از دو موقعیت به ظاهر ناهمگون انسانی است که سوای از هر جور تلقی کلی و خالص جامعه‌شناسانه با تعابیر خاص و نامتناسب، در یک فاصله زمانی محدود به تصویر در می‌آید. نوع فضاسازی فیلمساز نیز آمیزه‌ای است از نگاهی جدی و "ناظر" به قطعاتی از این برش و پرداختی متعادل کننده که در جاهایی به فانتزی رقیقی هم می‌رسند."

محمد سلیمانی
دنیای تصویر، شماره ۴۵

■

"همه اهمیت فیلم **چکمه** به موضوع آن وابسته است که می‌خواهد "شرح درد اشتیاق" باشد و "حدیث آرزومندی" آدم‌هایی که پنجه در پنجه فقر و مسکنت، هم‌چنان به از خود گذشتن و ایثار پایبندند. خب، گفتن این حرف‌ها در سینما خوب است. مشروط بر این‌که گوینده یعنی فیلمساز، زبان رسا و بی‌لکنتی داشته باشد که این شرط در **چکمه**، آن‌چنان‌که باید مراعات نشده است. درواقع جذابیتی را که فیلمنامه در خود دارد، ساختار بعدی فیلم تنزل داده است و این خامدستی در پرداخت تصویری، اصلی‌ترین اشکال در کار **محمدعلی طالبی** است.

با این همه، فیلم به دل می‌نشیند و تلاش فیلمساز برای پیوستن به مکتب **کیارستمی** و بهره‌گیری از شیوه و شگرد مستندنمایی در توصیف دنیای آدم‌های ماجرا، چندان بی‌ثمر نمی‌ماند."

تهماسب صلح‌جو
دنیای تصویر، شماره ۲۵

■

"علی‌رغم توفیق چشم‌گیر تجاری (که بی‌شک، ملاک درستی برای خوبی و یا بدی یک فیلم نیست)، و علی‌رغم کوشش و تلاش تحسین‌برانگیز همه دست‌اندرکاران (از کارگردان سینمایی و هنری گرفته تا عروسک‌ساز و عروسک‌گردان، و از مدیر تولید و تدارکات گرفته تا کارگر صحنه)، **شهر موش‌ها** فیلم خوبی نیست. چرا که فیلمنامه بسیار ضعیف و کم‌مایه‌ای دارد. بهتر است گفته شود، همه کوشش‌ها (که سبب شده فیلم از نظر تکنیکی، نه تنها بسیار فراتر از تجربه اول باشد، بلکه صحنه‌هایی از آن، در کنار آثار خوب سینمایی جهان- در این زمینه- قرار گیرد) به خاطر این مهم، از دست رفته است."

مسعود مهرابی
فیلم، شماره ۲۹

■

"سرگذشت یک قهرمان ورزشکار می‌تواند دست‌مایه خوبی برای یک فیلم تجاری موفق باشد. **خط پایان** نیز فیلمی از این نوع است. فیلمی که در عین مطرح کردن یک مسأله ورزشی نقبی هم (هرچند غیر عمیق و جانیفتاده) به سیاست می‌زند. اشکال فیلم در آن‌جاست که از اصول کلیشه‌ای فیلمفارسی برای بیان موضوع‌اش استفاده می‌کند. شخصیت‌های ماجرا در کلیشه‌های سابق سیر می‌کنند. آدم‌های بد بد رئیس باشگاه کاخ، مربی خوب، مادر دلسوز و خوب، ستاره بد باشگاه کاخ که فریفته شده، دختر محجوب همیشگی فیلم فارسی، خلیل بچه خوب و جوانمرد جنوب شهر، نوچه رئیس باشگاه کاخ، تیمسار بد، پسر کوچک مربی که اخیراً به یکی از وزنه‌های عاطفی فیلم‌های ایرانی تبدیل شده تقریباً کل شخصیت‌های فیلم را تشکیل می‌دهند."

علی معلم
فیلم، شماره ۴۰

■

" اصرار **طالبی** در واقع‌نمایی و طرح روان‌شناسی انسان‌دوستانه و سالم پرسوناژهای اصلی و فرعی به ایجاد فضای عاطفی دیرباور (به رغم تضاد خفه و بارانی محیط ورابطه گرم دو پرسوناژ به عنوان تمهیدی ساختاری و حتی فاصله‌گذارانه) و در نهایت خنثی و ضدواقع‌گرا می‌رسد. این تضاد بین واقع‌نمایی و حقیقت بیرونی به مشکل اصلی برای ایجاد ارتباط فیلم با مخاطب بدل می‌شود."

امید روحانی
دنیای تصویر، شماره ۴۶

■

"**کیسه برنج** به لحاظ فکر و ساختار و اجرا، دنباله‌روی همان جریان رایج "به سبک **کیارستمی**" است و برخلاف فیلم‌های **پناهی، مجیدی و فروزش** که در یافتن کلیدهای این کار (ازیک سو) و- مهم‌تر از این- یافتن پیچ و خم‌ها و گریزگاه‌هایی برای دسترسی به وجوهی متفاوت و مستقل از آثار **کیارستمی** (از سوی دیگر) تنها آثار برجسته جریان به شمار می‌روند، این‌جا حتی تمانده‌های آن تجرید و انتزاع را هم نمی‌توان دید. در **کیسه برنج** هیچ‌گاه کات‌ها طوری به تأخیر نمی‌افتند که توجه و تأمل مخاطب را برانگیزاند؛ هیچ‌گاه کنشی چنان موهوم و مبهم و ناگفته باقی نمی‌ماند که ذهن مخاطب فعالانه درگیر شود و خود به یکی از عناصر تعیین کننده دلالت‌های غایی اثر بدل شود؛ و هیچ‌گاه نمایش احساسات و عواطف و فقر و تنهایی، با اشاره‌هایی غیرمستقیم و روندی پنهان همراه نیست. همه چیز در ابعادی کاملاً مکرر و شناخته شده، به همان شکل همیشگی و مرسوم سینمای قصه‌گو، با همان الهمان‌ها و تمهیدها برای جلب توجه برانگیختن احساسات بیننده می‌شود.

امیر پوریا
دنیای تصویر، شماره ۴۵

■

"حتی پس از دو بار دیدن فیلم **خط پایان**، و جزء به جزء آن را در نظر گرفتن و درباره‌اش اندیشیدن، باز هم حرف چندانی برای گفتن باقی نمی‌ماند. به جرأت می‌توان گفت که **خط پایان** فیلم خوبی نیست. فیلمی است ساده؛ اما نه به معنای مثبت آن. سادگی خود نوعی امتیاز و گونه‌ای هنر است. اما در این فیلم، سادگی گاه- و نه چندان اندک- به سطحی بودن می‌انجامد. بسیار گفته‌اند و می‌گویند و بسیاری بر این اعتقادند که موضوع یک اثر هنری اهمیت چندانی ندارد؛ مهم بیان هنری است.

ناصر زراعتی
فیلم، شماره ۳۹

■

"در نهایت وقتی بالاخره پس از چند بار جا به جا شدن در صندلی و نگاه کردن، فیلم **کیسه برنج** به پایان می‌رسد نمی‌دانیم چه چیزی به ما اضافه شده است یا اصلاً چرا این فیلم را دیده‌ایم. رابطه دختر بچه و پسرک که فکر تازه‌ای نیست و این اگر از نمونه‌های قبلی بدتر نباشد بهتر نیست. رابطه دختر بچه و پیرزن که کمابیش به صورت خطی پیش می‌رود و جز چند نکته کوچک ظریف- که ابداً کشش کافی برای یک فیلم را دارا نیست- چیز دیگری در آن وجود ندارد."

صابره محمدکاشی
مهر، شماره ۵

■

"مهم‌ترین ویژگی و شاید امتیاز **چکمه** را می‌توان زمان کوتاه شصت دقیقه‌ای آن دانست. **محمدعلی طالبی** تشخیص داده که قصه "چکمه" مرادی‌کرمانی قابلیت زمانی بیش از این نداشته واین را می‌توان نشانه‌ای از یک شم سینمایی قلمداد کرد که در نتیجه به ایجازی متناسب با سادگی همان دنیا منجر شده است."

مصطفی جلالی‌فخر
فیلم، شماره ۱۷۳

■

اصولاً به نظرمی‌رسد که یکی ازمهارت‌های غیرقابل انکار **محمدعلی طالبی** در مقام کارگردان،کار با بازیگران غیرحرفه‌ای و به خصوص بچه‌هاست. **طالبی** به خوبی ردپای کودکی را می‌شناسد و می‌تواند از فضاهای آشنای این دنیا، در جهت القای مفاهیمش به بچه‌ها و بزرگسالان سود جوید. اما شاید تنها ضعف فیلم **کیسه برنج** غوطه‌ور شدن بیش از حد کارگردان و نویسنده آن در ظرایف دنیای کودکی و انتقال آن به بازیگران فیلم است."

چیستا یثربی
مهر، شماره ۵

■

"مهم‌ترین ویژگی **کیسه برنج** داستان ساده آن است، برشی از زندگی آدم‌های پیرامونمان، این سادگی در پرداخت فیلمنامه فیلم و به تصویر درآمدنش برجسته می‌شود، نه با افزودن حوادث و ماجراهایی که ربطی به فیلم نداشته باشند و صرفاً زمان آن را تا یک ساعت و نیم کش دهند، بلکه هر آنچه که در فیلم هست از رابطه‌ای نزدیک با جان‌مایه فیلم برخوردار است و بیش‌تر به صورت شخصیت‌پردازی و شناسایی جایگاه اجتماعی آدم‌های فیلم نمود می‌یابد."

حمیدرضا امیدی‌سرور
فرهنگ و سینما شماره ۶۴

"کودکان **چکمه، تیک‌تاک** و **کیسه برنج** اصالت‌های دریغ‌آمیز و به هرز رفته ما را در آینه اکنون پژواک می‌دهند تا بدانیم در بند روزمره‌گی‌ها تا چه مرحله‌ای از سقوط لغزیده‌ایم. میزان این فروافتادن‌ها در تناسب با شرایط اجتماعی- فرهنگی بیش و کم می‌شود. در **کیسه برنج** روح همبستگی هنوز وجود دارد. مسافران اتوبوس، کودکان دبستانی، معلم معلول و دیگران هر یک به نوعی در مسیر همدلی با پیرزن قرار می‌گیرند. اما همراهی دخترک اصلی قصه و پسربچه‌ای که عینک پیرزن را از زیر پل درمی‌آورد، وجه بی‌پیرایه‌تری از این تمایل به نیکی را آشکار می‌کند. میل به نیکوکاری در این دو برخاسته از انگیزه‌ای ناخودآگاه و فطری است که پی‌آمد و پاداشی را درنظر ندارد. زمانی که دخترک برای رساندن کلاه آن کودک درپی اتوبوس می‌دود، چه بسا یکی از آرزوهای گم شده کودکی خود را به مقصد می‌رساند. باارزش‌ترین پاداش نیکوکاری شاید همین باشد. یافتن شادی‌های از دست رفته در آینه‌های رو به رو!"

محسن سیف
گزارش فیلم شماره ۹۱

■

"اما بپردازیم به اصل مطلب، یعنی گستره واقعیت‌گرایی در جامعه معاصرمان. اگر **طالبی** منکر تأثیرپذیر بودنش از سبک و سیاق **عباس کیارستمی** نباشد، مقایسه کنیم نوع نگاه او را به آدم‌ها و اجتماع پیرامونش در اواخر سال ۷۴، با زاویه دید **کیارستمی** در سال‌های ۱۳۵۳ (**مسافر**) و ۱۳۵۵ (**لباسی برای عروسی**) و ۱۳۵۶ (**گزارش**). با مقایسه شرایط روحی و درونی آدم‌ها و حدود تحمل‌پذیری‌شان در برابر مسائل اقتصادی و درصدگیری‌های اجتناب‌ناپذیر روزمره‌شان در آن سال‌ها با سال‌های اخیر، آیا از جنبه‌های یاد شده فوق، شرایط کنونی حادتر و حساس‌تر است یا سال‌های ساخته آن سه فیلم **کیارستمی**؟ اگر موقعیت کنونی را بنا به دلایل مختلف حساس‌تر و ملتهب‌تر بدانیم، دیگر جایی برای این همدلی به نمایش گذاشته شده باقی می‌ماند؟ در شرایطی که **کیارستمی** در آن مقاطع زمانی به دور از هر خوش‌بینی بی‌منطق به دنیای سرد و کوچک آدم‌هایی چون قاسم جولایی در **مسافر** و علی و حسین و محمد در **لباس برای عروسی** و محمد فیروزکوهی در **گزارش** نزدیک شده بود، **طالبی** در تهران امروز و در میان آدم‌هایی که با مشکلات اقتصادی و زندگی پر دغدغه روزمره دست به گریبانند، به دنبال چه می‌گردد؟ آیا این سرود دروغین، نوع‌دوستی و همیاری در تهران امروز به شوخی شبیه نیست؟"

جواد طوسی
فیلم، شماره ۲۰۵

■

"**در کیسه برنج** دخترکی که به قول مادرش خود نیازمند مراقبت است، دست یاری به پیرزنی نـاتوان می‌دهد. آن دو در گستره‌ای جغرافیایی به نام شهر تهران رها می‌شوند تا عملی را به فرجام برسانند؛ یک دختر، یک پیرزن و یک شهر. همین و همین. آقای **طالبی**، ظاهراً چاره را جز این ندیده‌اند که آن دو را آزاد بگذارند تا با برخوردهایشان (به هر نحوی که آن دو دوست دارند)، چنین طرحی را در مسیری مستقیم پیش ببرند. یک کنش صورت می‌پذیرد. در همان لحظه به آن پاسخ داده می‌شود. آن کنش رها می‌شود و کنش بعدی به تعاقب آن و بدون این‌که ارتباطی پیوسته با آن داشته باشد، جایگزین کنش پیشین می‌شود. به همین دلیل، حرکت شخصیت‌ها در سویه گسترش طولی فیلم نیست، بلکه همه چیز مدام به حواشی و کناره‌های ماجرا کشیده می‌شود. درواقع، حرکت عرضی تقدم می‌یابد. به همین دلیل است که هرکدام از زیر قصه‌های فرعی فیلم (مثلاً، پول گرفتن مادر از پدر در اتوشویی، افتادن سکه جیران در جوی آب، گم شدن کوپن و...)، تنها به کنش‌هایی مستقل می‌مانند که به شکلی گسسته در فیلم جای گرفته‌اند؛ طوری که حذف آنها به اصل ماجرا هیچ لطمه‌ای وارد نمی‌کند."

حمید گرشاسبی
مهر، شماره ۵

■

" فرق است میان واقعگرایی مکانیکی با واقعگرایی هنری، اگرچه که هر دو واقعیت را دستمایه قرار می‌دهند. در این یک، حضور هنرمند محسوس است و اثر هنری مهر او را بر خود دارد و نه مهر واقعیت را.

واقعیت از صافی اندیشه، احساس، تبیین و پرداخت هنری او عبور می‌کند و اثری هنری را نتیجه می‌دهد. در برابر واقعیت، هنرمند برده و منفعل نیست، بلکه نگرش و خلاقیت هنری خود را به آن می‌افزاید و از ترکیب این دو (هنرمند و واقعیت) پدیده هنری جدیدی به وجود می‌آید