آنهایی که تازه آمده‌اند

مروری بر بخش مسابقه فیلم‌های اول و دوم جشنواره بیست و سوم فجر

نزهت بادی

غذاها معجزه می‌کنند

ماهیها عاشق می‌شوند، کارگردان علی رفیعی

عزیز برای تملک و فروش باقیمانده مایملک پدری خود که بیست و پنج سال پیش ناخواسته به جا گذاشته و سفر کرده برمی‌گردد، اما هنگام ورود «آینه» را در برابر خود می‌بیند.

فیلم روایت عاشقانه‌ای دارد و پر از سرخوشیهایی چون شور عشق جوانی، شادابی جمعی و لذت ساده از غذا خوردن است. علاوه بر آن، حرکت رقص‌گونه دوربین بر روی چشم‌اندازهای دلپذیر از طبیعت و نماهای شوق‌انگیز از تهیه و طبخ غذاهای رنگارنگ که می‌توان بوی خوش آن را هم حس کرد، زیباییهای بصری فیلم را شدت می‌بخشد. آنچه درباره بوی خوش غذاها گفته شد، یک شوخی سینمایی نیست، بلکه فیلمساز آن‌قدر با ظرافت، جزئیات صحنه را طراحی کرده است که گویی تمام اشیاء و اجزای صحنه زنده هستند. رابطه شاعرانه «آتیه» با قابلمه‌ها و آشپزخانه‌اش را به یاد بیاورید.

این ارتباط، ارتباط یک زن با یک آشپزخانه خشک و بی‌روح نیست که از سر جبر و تکلیف غذا می‌پزد. بلکه رابطهٔ شاعری است با کلمات که به واسطهٔ سحر و جادوی آن، عشقش را به جهان خلقت ابراز می‌دارد. به طور کلی «دکتر رفیعی» درصدد برقراری نسبت درستی میان ذائقه و عاطفه بوده است و اعتقاد او مبتنی بر اینکه افرادی که از خوردن غذا لذت بیشتری می‌برند، در بروز عواطف و احساسات عاشقانه نیز موفق‌ترند، محملی می‌شود برای ساخت اولین فیلم بلند سینمایی‌اش. به همین دلیل رنگ، بو، رایحه و طعم غذا در فیلم نمود متفاوتی با آنچه ما می‌خوریم پیدا می‌کند. به بیان دیگر، غذا در فیلم کارکرد شخصیتی می‌یابد و به اندازه بقیه عناصر کلیدی قصه، در جهت پیشبرد آن، نقش فعال دارد.

«ماهیها عاشق می‌شوند» فیلمی در ستایش زندگی، امید و حال است و بیانگر اینکه همه لذت زندگی در همان چیزهای پیش پا افتاده و سادهٔ آن است، مثل خوردن یک لیوان چای در کنار محبوب!

صدای پای عزرائیل

خواب تلخ، نویسنده و کارگردان: محسن امیریوسفی

مرده‌شوری احساس می‌کند که به زمان مرگش نزدیک شده است.

«خواب تلخ» یکی از آثار زیبای سینمای رویکردگرای ایران است که به درستی از فضای بی‌واسطهٔ زندگی و نابازیگران در لوکیشنهای واقعی بهره برده است.

فیلم یک هجویه سرخوشانه از جهان‌بینی انسانها نسبت به مرگ و مقوله

مرده‌شوری است که در قالب طنز تلخ دست به یک تابوشکنی می‌زند. فیلم به جز یک داستان خطی که در بطن موقعیتهای بکر و تجربه نشده، دراماتیزه می‌شود چیز دیگری نیست، اما یکی از فاکتورهای اساسی که فیلم را تا انتها جاندار و گیرا نگه می‌دارد، فرم روایت و شیوه بیانی آن است که از ساختار مستندگونه صرف جلوتر می‌رود و سبک و سیاق منحصر به فردی را برای خود پدید می‌آورد.

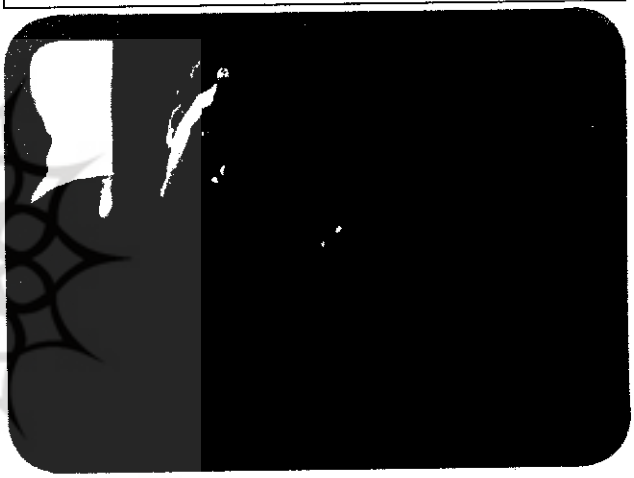
فیلم علی‌رغم اینکه بدون هیچ تنش بیرونی و یا تعلیق خارجی پیش می‌رود، به خاطر نمایش وجوه مختلف جدال درونی مرده‌شور با مرگ، دچار افت ریتم و کندی ضرباهنگ داستانی نمی‌شود.

فیلم به نحوی بدیع بر کارکرد تلویزیون فراتر از کارکرد ساده ارتباطی تأکید می‌کند. کنتراست محیطی ترسناک و مخوف با تلویزیون که از زبان، عنصری متافیزیکی می‌سازد و آن را مایه ارتباط با عالم غیب می‌نماید، کاملا تازه و جذاب است.

«خواب تلخ» با زبانی شیرین، لالایی مرگ و صدای پای عزرائیل را در گوش مخاطب زمزمه می‌کند، عزرائیلی که حتی از جان همکارش (مرده‌شور) نیز نخواهد گذشت.

ما خوب نیستیم

ما همه خوبیم، نویسنده و کارگردان: بیژن میرباقری



جمشید که مدتی است خارج از کشور زندگی می‌کند برای خانواده‌اش پیغامی می‌فرستد. خانواده تصمیم می‌گیرند از خودشان فیلمی تهیه و برای او بفرستند. «امید» پسر کوچک خانواده دوربینی کرایه می‌کند و افراد حرفهای خود را جلوی دوربین می‌گویند.

کل فیلم «ما همه خوبیم» بر اساس تعارضهای پنهان شکل گرفته است، تعارض افراد با خودشان یا با دیگران، تعارض میان خواسته‌های آنها و وقایع و حوادث مختلف پیرامون مسئله مهاجرت که بر زندگی‌شان سایه انداخته است. این تعارضات درونی با قرار گرفتن در مقابل دوربین «امید» بیرون می‌ریزد و مخاطب از لابه‌لای تک‌گوییهای افراد خانواده در برابر دوربین، پی به ماجرای اصلی و شناخت شخصیتها می‌برد و خط اصلی داستان را درمی‌یابد. در واقع دوربین آنها را وادار می‌کنند تا نقاب دروغینشان را کنار بزنند و خود واقعی‌شان را به نمایش بگذارند.

حتی شخصیت مجهول «جمشید» که از آن جز یک عکس، چیز دیگری نشان داده نمی‌شود، از طریق همین روایتهای مختلف افراد از گذشته او بازنمایانده می‌شود. بکر بودن موضوع نیز از همین مجهول بودن «جمشید» برمی‌آید که علی‌رغم حضورش در فضای خارج از قاب تصویر، تأثیر خود را بر کل داستان می‌گذارد و همه چیز حول محور عملکرد او در گذشته یعنی مهاجرتش به خارج از ایران می‌چرخد.

فیلم به سادگی تضاد درونی و بیرونی فضای خانواده را با تغییر در تصمیم مادر مبتنی بر پاک کردن تصاویر اولیه و جایگزینی آن با چند پلان کوتاه نشان می‌دهد. مادر در مرحله دوم دست از صداقت در برابر نگاه دوربین برداشته و روی به فریبکاری مادرانه می‌آورد و برخلاف همه واقعیتهای تلخ موجود، عنوان می‌کند که ما همه خوبیم، در حالی که مخاطب به خوبی می‌داند که آنها خوب نیستند و هر یک رنج خاص خود را از غیبت «جمشید» تحمل می‌کنند. به معنای دیگر آنها ترجیح می‌دهند به شرایط قبل از ورود دوربین به خانه‌شان بازگردند و فکر کنند هیچ خبر تازه‌ای نشده و هر یک در جهت پنهان کردن اندوه و درد خود نقش سابق را بازی کنند.

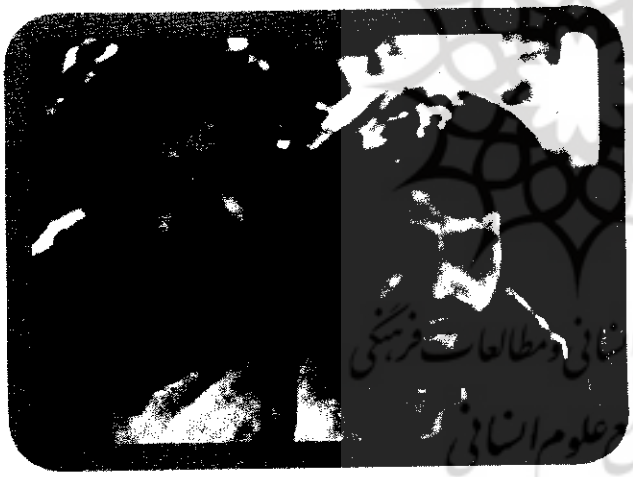
همه تازگی فیلم در نوع روایت منقطع و چند دیدگاهی فیلم است که این انقطاع روایتها با تمهیداتی که فیلمساز اندیشیده، موجب ایجاد ساختار چندپاره و نامنسجم نمی‌شود و همه چیز در خدمت همان خط اصلی داستان پی گرفته می‌شود.

فراتر از مرزها

مرزی برای زندگی، کارگردان رضا اعظمیان

دو سرباز از دو جبهه مختلف از نیروهایشان دور افتاده‌اند. آنها بر حسب اتفاق با همدیگر رو به رو شده و با هم همراه می‌شوند.

فیلم «مرزی برای زندگی» از یک الگوی آشنا، خط داستانی خود را گرفته است: مجاورت جبری دو شخصیت متضاد که به طور طبیعی روی هم تأثیر می‌گذارند و موضعشان را نسبت به هم تغییر می‌دهند. الگویی که در فیلم «شک سرما» نیز مورد استفاده قرار گرفته بود، با این تفاوت که در فیلم «مرزی برای زندگی» یک فرد سوم نقش واسطه را میان دو جبهه مخالف بازی می‌کند و با اضافه شدن او به ماجرا، سیر تقابل و تأثر میان دو نیروی متخاصم وارد مرحله دیگری می‌شود و قصه وجوه دیگری خارج از رابطه دو نفره سرباز ایرانی و عراقی پیدا می‌کند.



فیلم به خاطر استفاده محدود از دیالوگ، به جنبه‌های بصری سینما تقرب بیشتری پیدا کرده است، ضمن آنکه نمایش فضاهای ناشناخته کردستان و بخشهای طبیعی آن به چشم‌نواز بودن فیلم کمک می‌کند، البته آنچه باعث اهمیت فیلم می‌شود، کارکرد منطقی فضاهای بومی و استفادهٔ به‌جا از آن در خدمت تداوم سیر داستانی است. ناگفته نماند با توجه به استفاده اندک از گفت‌وگو، فیلم از جهت صداگذاری و افکتیو صحنه‌های مختلف از غنای خوبی برخوردار است.

پشت پرده صداقت

پشت پرده مه، کارگردان: پرویز شیخ طادی

پسر بچه روستایی و ناشنوا با تحریک دوستانش مبنی بر عشق آموزگار روستا به مادرش دچار توهم و بحران روحی می‌شود تا جایی که آن دو را به سوی یک دوئل تلخ و غم‌انگیز سوق می‌دهد.

تردیدی نیست که سینمای امروز به طور ماهوی در خدمت تفنن درآمده است و شالوده همه قواعد به کار گرفته شده در سینما بر همین مبناست،

اما فیلم «پشت پرده مه» فقط برای ایجاد تفنن و سرگرمی ساخته نشده است، بلکه بیشتر در جهت ایجاد تحول در مخاطبان از طریق فطرت است، آن هم به واسطه تراوشات روح پاک و لطیف کودکی که چشم و گوش به روی اعتباریات مجازی بسته است. مهم‌ترین اشکال فیلم به مخاطب‌شناسی آن برمی‌گردد، زیرا تلفیق گونه سرگرمی‌بخش فیلم به گونه معرفت‌شناسانه آن، به دلیل پرهیز از صراحت‌گویی باعث شده فیلم بیش از اندازه برای مخاطب کودک و نوجوان پیچیده و ثقیل جلوه کند.

شخصیتهای فیلم هر یک به نوعی از تنهایی رنج می‌برند و همین رنج تنهایی است که آنها را به چالش و تقابل با یکدیگر می‌کشاند و درام نیز از تأثیر و تأثر آنها جان می‌گیرد و نوعی حرکت رفت و برگشت میان شخصیتها وجود دارد که گویی آنها تنهایی‌شان را به سوی دیگری پاس می‌دهند. «مرتضی»، «فتاحی» را می‌یابد و «فتاحی» مادر «مرتضی» را و همه «بی‌بی» را که در نهایت خدا را پیدا می‌کند. فیلمساز با خودآگاهی از چنین سیر تکاملی، هر یک از شخصیتها را به هم وصل می‌کند تا تنهایی آنها به خدا ختم شود.

فیلمساز با قرار دادن یک شیء خاص برای هر یک از آنها، به نیاز درونی‌شان برای پیوستن به هم تأکید می‌کند. «مرتضی» همواره با دوربینش کارهای «فتاحی» را زیر نظر می‌گیرد، «فتاحی» با ترکهٔ چوبش و خشونت جاری در رفتارش تلاش می‌کند دل «مرتضی» را به دست آورد و او را به خود نزدیک کند، مادر «مرتضی» با دستمالهای گلدوزی‌شده‌اش، محبت بی‌دریغ خود را به مردم می‌فروشد و «بی‌بی» با کلام خدا خود را آرام می‌سازد.

«شیخ طادی» از روح خود در تک تک عناصر فیلمش دمیده است، به همین دلیل نوع بی‌نظیری از سادگی و لطافت عشق در فیلم جاری است که مخاطب را برای یافتن رگه‌هایی از آن در تنهایی خویش، به پیوند با کائنات فرا می‌خواند.

یک تروریست هنرمند

من بن‌لادن نیستم، کارگردان: احمد طالبی‌نژاد

یک مهاجر افغانی که تحت تعقیب پلیس است، ناخواسته وارد مدرسه‌ای می‌شود و گروهی از بچه‌ها را به گروگان می‌گیرد.

فیلم «من بن‌لادن نیستم»، به خاطر استفاده از چرخش و پیچش از کمدی به درام، زنده و جاندار است و همین نوسان دایمی میان فضای دراماتیک و هجویهٔ خشونت باعث گیرایی آن می‌شود.

خط دراماتیک فیلم از تقابل خصیصه خشونت‌گرایی و معصومیت کودکانه «لطیف» تحت شرایط جبری حاکم بر محیط پیرامونش شکل می‌گیرد، به طوری که گروگان‌گیری کودکان مدرسه با یک اسلحه اسباب‌بازی بیشتر به یک کمدی سیاه پهلو می‌زند.

فیلم از ویژگی ضد قهرمان محوری استفاده کرده است. تفاوتهای شخصیتی «لطیف» با ضد قهرمانهای دیگر مثل هنرمندی یا سادگی‌اش در اجرای نقشه و یا قربانی شدنش به سبب خشونت تحمیلی که باعث بروز عصیان در او شده است، توانسته به شدت همدلی تماشاگر را برانگیزاند.

واکنشهای صادقانه بچه‌ها و همکاری آنها با لطیف در جریان گروگان‌گیری و حتی یاد دادن نکات پلیسی به او، زمینه مناسبی است تا به حس نشاط‌انگیزی و طنز ماجرا افزوده شود. در اصل آنها به نوعی در حال اجرای نمایش هستند که لطیف به طور ناخواسته و ناشیانه آن را کارگردانی می‌کند و همین تمهیدات باعث جذابیت و کشش داستانی مخصوصا برای مخاطب کودک و نوجوان می‌شود.

البته کندی ضرباهنگ فیلم، میزانسنهای نه چندان ظریف و حساب‌شده و گهگاه مزه‌پرانیهای بی‌مزه بعضی از شخصیتها، تا حدودی سطح فیلم را تنزل می‌دهد، اما با توجه به اینکه فیلم برای کودک و نوجوان ساخته شده از نکات تعلیمی و تربیتی نهفته در آن نمی‌توان به سادگی گذشت.

مرثیه دختران عاشق

مرثیه برف، کارگردان: جمیل رستمی

مردم در تمنای باران... روستا خشک و ساکت ... برف... «روژین» در خیال گریز از تقدیری ناخواسته .. پناه روژین به آشنایی غریب... و این پایان ماجرا نیست.

«مرثیه برف» نیز همچون «مرزی برای زندگی» از یک تم عاشقانه درفضای بومی با هدف معرفی جلوه‌هایی از فرهنگ و هنر و عرفان مردم کردستان برخوردار است. اما این نشانه‌های فرهنگی و دینی و قومی آن‌چنان در پیچ و خم اوج و فرودهای داستان تنیده شده‌اند و در اجرا نیز طبق اصول کلاسیک صورت پذیرفته‌اند که به هیچ وجه به انسجام و یکدستی ساختار فیلم ضربه نمی‌زند، بلکه با تعلیقهای پی در پی و غافلگیریهای به موقع تا به انتهای فیلم، مخاطب را همراه خود می‌کشاند.

شخصیت محوری فیلم «روژین» شبیه سایر دختران مناطق بومی تحت استیلای باورهای غلط و رسوم دیرینه قومی خویش است و زندگی او دستخوش تفکرات و اعمال مردان اطرافش جنبه تراژیک یافته است. او

دوست دارد درس بخواند و آینده متفاوتی از دختران منطقه خود پیدا کند، امـا تقدیر او به دسـتان مردانی رقم می‌خورد که هـر یک به نوعی دیدگاه و جهان‌بینـی خود را به او تحمیل می‌کنند. پـدر مانع از درس خواندن او می‌شـود و او را وادار به ازدواج با پیرمرد پولدار روسـتا می‌کند. مرد کولی صداقت دختر را با فریبکاری عاشقانه‌اش در هم می‌آمیزد و او را به آوارگی می‌کشـاند، نامزد مهاجـرش دیر بازمی‌گردد و خیلی دیرتـر به حقانیت و معصومیت «روژین» پی می‌برد، مرد درویش او را در صورت مثالی شیطان مجسـم می‌کند و او را به خاطر جنسیتش از خود می‌راند، پیر درویشان او را وادار به سـوگندی می‌کند که به بدنامی و رسوایی دختر می‌انجامد و در چنین دایره تنگ و محدودی از اعتقادات و رسوم تحمیلی و جبری، دست تقدیر از آستین بهمن کوه بیرون می‌آید تا «روژین» را به آغوش خود ببرد و برایش مرثیه همه دختران قربانی‌شده را بخواند.

زخم کهنه یک سرزمین

زخم زیتون، کارگردان: محمدرضا آهنج

زنی که همسـرش از مبارزان علیه اشـغالگری اسـرائیل است نسبت به حضور مرد در جهاد علیه اسـرائیلیها مجبور می‌شود خودش نیز در جریان مبارزه قرار بگیرد و ...

فیلم «زخـم زیتون» جزو فیلمهای برون‌مرزی اسـت که دغدغه دیرین اشغال فلسطین را مطرح می‌کند. فیملساز از یک زن و کودک برای تجلی معصومیت و عشـق اسـتفاده کرده اسـت. به طوری که با دخالت آنها در خشـونت‌بارترین وجهه‌های جنگـی، خطر تباهی معصومیـت را یادآوری می‌کند، در واقع حضور زن در عرصه مبارزه علی‌رغم مخالفتهای ابتدایی‌اش، با یک نگاه تمثیلی و فرامتنی همراه است.

پارادوکس حاصل از تقابل پس‌زمینه سیاه و تلخ جنگ و اشغال سرزمین مادری با رابطه عاطفی جاری بین «سـلما» و همسـرش، تناقض نمایشی را شـکل داده که در عملکرد هر دو شخصیت نسبت به هدف مشترکشان، نمایان اسـت. البته بازسـازی صحنه‌های جنگی و تروکاژهای مهمی مثل حملـه هواپیماها به بیـروت که با جلوه‌های بصری خوبی همراه اسـت، از تواناییهای فیلم اسـت. اما مشـکل چنین فیلمهایی، کلیشه بودن موضوع فلسطین و نگاه تک‌بعدی و تخت به آن است که مانع از استقبال مخاطب ایرانی در سـینما می‌شـود و عاقبت اغلب آنها به این ختم می‌شـود که از مدیوم تلویزیون با مخاطب ارتباط برقرار کند.

مسیح (ع) به روایت قرآن

بشارت منجی، کارگردان: نادر طالب‌زاده

فلسطین سال ۲۹ میلادی، متحدان فلسطین در حوزه استیلای امپراطوری روم قرار دارند. فساد سکه رایج است. یحیی بن زکریا (ع) پیامبر بنی اسرائیل برآشفته و خشمناک نزدیکی نزول قهر الهی را به مردمان خبر می‌دهد.

«بشارت منجی» نسخه برداشت‌شـده از سریال تلویزیونی آن است تا به عنوان ورسیونی از زندگی حضرت مسیح (ع) بر اساس روایات و آیات قرآن به مخاطبان جهانی ارائه شود.

ایده «نادر طالب‌زاده» برای تولید چنین فیلمی با هدف گفت‌وگوی ادیان و ارائه نسـخهٔ شـیعی از جنبش اصلاحی و انقلابی عیسـی (ع) به خودی خود قابل سـتایش و تحسین است، اما پرسش این است که آیا این ایده و هدف با این اجرا و سـاختار سـینمایی تولید شده، قابلیت انتقال و ارائه به مخاطبـان جهانی را دارد؟ «طالب‌زاده» ابهام در شـخصیت‌پردازی، فقدان انسـجام در سیر داستانی و پرسشـهای زمانی را نتیجه زمان محدود فیلم سـینمایی می‌داند و رفع و اصلاح مشـکلات و ضعفهای آن را به تماشای سریال تلویزیونی‌اش وعده می‌دهد. ولی بحث بر سر واکنش مخاطب جهانی اسـت که با وجود سـیطره تبلیغات و اطلاعات تحریف شده درباره زندگی حضرت عیسـی (ع) در بهترین و باورپذیرترین سـاختار، از فیلم «آخرین وسوسه مسیح» ساخته «مارتین اسکورسیزی» تا آخرین نسخه تولیدشده «مصائب مسیح» میل گیبسون، مخاطبان جهانی چقدر فیلم ناقص و مبهم «طالب‌زاده» را باور خواهند کرد و با آن ارتباط برقرار می‌کنند؟ چون آنچه به آنها ارائه می‌شود، همین نسخه سینمایی با همه اشکالاتش است، نه یک سریال تلویزیونی! بنابراین احساس می‌شود فیلم به اندازه کافی از پتانسیل رقابت جهانی برخوردار نیست.

مهم‌تریـن نقطه ضعف فیلم به ناتوانی فیلمسـاز در جمـع‌آوری حوادث تاریخی حضرت مسـیح (ع) در یک زمان محدود سینمایی است. به همین دلیـل اوج و فرودهای قصه و حتی طراحی صحنـه و دکورهای عظیم آن قربانی روند نامفهوم و اغتشاش در توالی رویدادها شده است.

همچنین صحنه شام آخر و عروج حضرت عیسی (ع) که بکرترین عنصر در چنین موضوع تکرارشده‌ای است، فاقد آن جلوه‌های ویژه بصری و نورپردازی خاص اسـت که بتواند برجنبه ملکوتی و قدسی معراج حضرت مسیح (ع) تأکید کند. ساختار بصری فیلم به خاطر برخورداری از فیلمبرداری با سه دوربین و حرکتهای پرشتاب دوربین در فصلهای درگیری رومیان و قطع به فصلهای سـکون و آرامش حضرت عیسی (ع) و حواریون از جمله امتیازات فیلم به شمار می‌آید.

قاصدکی گرفتار سیم‌خاردار

غروب شد بیا، کارگردان: انسیه شاه‌حسینی

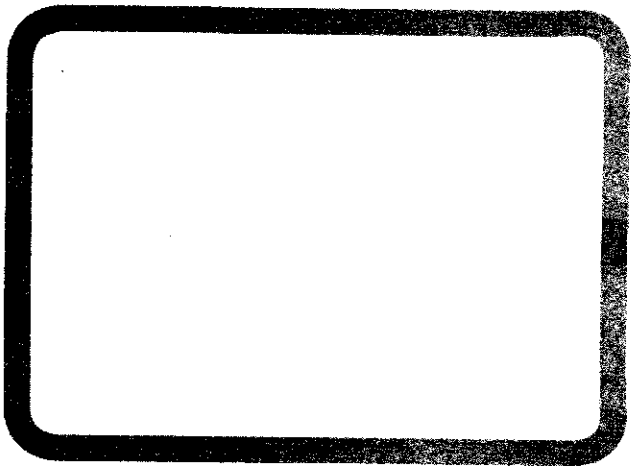
فیلم «غروب شد بیا» قصه زن بیوه‌ای است که در تنگنای حصار باورهای غلط قومی و آداب خرافی بومی با تقدیر بدوی خود مبارزه می‌کند. او که اهل این آبادی غریب نیست و در پایان نیز دل به دریا می‌سپارد و می‌رود، همچون قاصدکی که در میان سیم‌خاردارهای رسوم خرافی آنجا اسیر شده است.

زندگی او به معنای واقعی به غارت رفته است، پدرش او را با یک بارکش که زور بیشتری داشته عوض کرده، عاشق دیرین او به خاطر رفاقت و مردانگی از او چشم پوشیده و او را به دوستش واگذار کرده، در زمان حیات شوهرش خوشبخت نبوده و بعد از گم شدن او در دریا نیز تبدیل به بیوه‌ای شده که هر نگاهی و کلامی می‌تواند سر او را به تیغ غیرت قبیله بسپارد، ویرانی تنها سرپناهش نیز به خاطر طرح مجتمع توریستی مهندسی رقم می‌خورد. اسارت پایانی او در حصار چوبی اطرافش، بحران روحی او را تداعی می‌کند و تلاش او برای بیرون آمدن از چاه و فرار کردن با مهندس نشان از پناه آوردن زن غریب و آواره‌ای است که با تمام ویژگیهای زنانه‌اش در جست‌وجوی تکیه‌گاه امنی است. پرداخت زیبای «شاه‌حسینی» به رابطه زن و مهندس که مبین وجوه متفاوتی از ارتباطهای متعارف در سینماست، یکی از فاکتورهای قابل تأمل است.

قصه‌های فرعی فیلم هر چند در پیشبرد شناسایی شخصیتهای اصلی و معرفی بستر اجتماع بدوی نقش خوبی را ایفا می‌کنند اما باز هم از بدنه اصلی قصه جدا هستند و به طور مستحکم در تار و پود ساختار آن تنیده نشده‌اند. در این فیلم نیز مشابهتهایی با «عروس آتش» دیده می‌شود. حضور دو مرد با دو دیدگاه فرهنگی متفاوت که قصد کمک به زن را دارند. اگر چه حصار ساخته‌شده از رسوم خرافی و اعتقادات عوام‌زده آن‌قدر بلند است که کمکهای آنان به فریادهای بی‌جواب «مهندس» و پرتاب کردن سیب توسط «حیدر» ختم می‌شود.

صحنه‌های خارجی، کارگردان: علیرضا رسولی‌نژاد

مرد میان‌سال آپارتمانش را برای مدتی در اختیار برادرزاده‌هایش «شایان» و «شارلین» قرار می‌دهد و خودش به سرزمینهای شمالی می‌رود. شایان و شارلین به آپارتمان عموجان می‌آیند و ...



فیلم «صحنه‌های خارجی» ساختاری اپیزودیک با طرحهای داستانی نامتعارف دارد که تلاش می‌کند از هر دری سخن بگوید و به هر موضوعی سرک بکشد و همین مسئله باعث آشفتگی بیش از حد در جریان داستان می‌شود و سر رشته داستان و دلایل بروز اتفاقها از دست مخاطب درمی‌رود. در حالی که با تمرکز بر موضوعیت یک مورد و استفاده از لحن کمیک حول محور آن، می‌توانست به یک فیلم منسجم و قاعده‌مند دست بیابد و دیگر از فقدان خط روایی رنج نبرد.

برای استفاده از ساختار اپیزودیک باید تمهیدات ویژه‌ای مثل چگونگی ارتباط اپیزودها با یکدیگر یا حضور گذرا و یا ثابت برخی از شخصیتهای یک قصه در قصه‌های دیگر اندیشید تا امکان جمع‌بندی و رسیدن به یک ساختار واحد فراهم شود که ظاهراً فیلم از این دو ویژگی بهره برده و با حضور ثابت دو برادر در سه قصه و به وسیله سینما ارتباط سه قصه را حفظ کرده است.

جنگ در وقت نمک‌نمک

پیک‌نیک در میدان جنگ، کارگردان: سیدرحیم حسینی

سهراب جوان روستایی مسئول نگهداری احشام در جبهه به خاطر یک اشتباه از خط مقدم سردرمی‌آورد. جایی که برادرش فرمانده است. او به شدت از حضور سهراب در منطقه عصبانی می‌شود سهراب تصمیم می‌گیرد در خط مقدم بماند.

«پیک‌نیک در میدان جنگ» با طنز موقعیت آغاز می‌شود و ظرفیت خوبی برای خلق موقعیتهای کمیک دارد، اما در ادامه بیشتر به سوی شوخیهای کلامی و یا خرابکاری فیزیکی می‌رود. چون غالباً چنین آثاری از فقدان منطق درونی رنج می‌برند و سعی می‌کنند آن را با اغراق در شخصیتها جبران کنند. ساده‌لوحی بیش از اندازه پسر چوپان را به یاد بیاورید که در زیر حملات هوایی حاضر نیست از حمام بیرون بیاید.

فیلم تلاش کرده تا واقعیات انسانی و دوست داشتنی ناگفته را در میدان جنگ را با عدم تعادلی که حضور پسر چوپان در آنجا ایجاد می‌کند، به تصویر بکشد. اما باید توجه داشت که ژانر اختراعی کمدی جنگی که موج آن بعد از فیلم «لیلی با من است» به راه افتاد، تا چه حدی می‌تواند به جایگاه قابل قبولی دست پیدا کند؟ یکی از دلایل جذابیت «لیلی با من است» توالی میان صحنه‌های کمدی و سکانسهای حادثه‌ای است که منجر به اختلاف لحن در فیلم می‌شود ولی داستانهای یک طرفه و تک لحنه، امکان چنین روندی را از خود می‌گیرند. چند وجهی بودن ساختار، توجه به جهان‌بینی عرفانی در لایه‌های زیرین فیلم و حتی آشنایی‌زدایی از گفت‌وگوهای تکراری و رایج در سینمای دفاع مقدس، عوامل دیگری است که باعث تمایز فیلم «لیلی با من است» از سایر فیلمها می‌شود. اما در فیلم «پیک نیک در میدان جنگ» نه تنها از چنین مؤلفه‌هایی خبری نیست، بلکه حتی از اصل همگرایی شوخیها و انواع طنز (کلامی، نوشتاری، فیزیکی و طنز موقعیت) غفلت شده است و ماجراهای فرعی داستان و پیش‌فرضها با نوع خاص طنز جاری در داستان هماهنگی ندارد، به همین دلیل بستر لازم برای خلق فضای خنده‌آور و مفرح فراهم نمی‌شود.