تلاش برای گشودن دریچه‌های جدید و ناشناخته

یحیی نطنزی

الف: سینمای آسیا

امروزه سینمای آسیا جای خود را در میان سینمای جهان باز کرده است و در اکثر مجامع مربوطه از آن به نیکی یاد می‌شود. فیلمهای آسیایی در اکثر جشنواره‌های سینمایی گوشه و کنار جهان به صورتهای مختلف حضور می‌یابند و بعضاً افتخاراتی را نصیب سازندگانشان کرده و در نمایشها و بخش ویژه از آنان تقدیر می‌شود.

در امریکا، فرانسه، ایتالیا، انگلستان و دیگر کشورهای قدرتمند در عرصهٔ سینما به‌راحتی و در هر زمانی می‌توان سالنهایی را یافت که فیلمهای آسیایی نمایش می‌دهند و اغلب مخاطبان خاص خود را دارند. اینها همه به مدد همت فیلمسازان سخت‌کوشی است که با تلاش طولانی خود توانسته‌اند به موفقیتهایی برسند و نام کشورشان را در عرصهٔ سینمای جهان ثبت کنند.

هنگام صحبت از سینمای آسیا و کشورهای تولیدکنندهٔ آن در وهلهٔ اول نام کشورهایی مانند چین، ژاپن، هنگ‌کنگ و هند به ذهن متبادر می‌شود. اگر بپذیریم که دورهٔ بزرگانی مانند **ازو، کوروساوا، میزوگوچی و سیتا چیت‌رای** به سر آمده است و دیگر فیلمسازی به مانند آنها ظهور نخواهد کرد، اکثر فعالیتهای سینمایی این کشورها به تولیدات رزمی و ملودرامهای سطحی محدود می‌ماند که ارزش چندانی در مقیاس جهانی نخواهند داشت.

اما در حال حاضر نوع دیگری از سینما در این قاره پهناور تولید می‌شود که خصوصیات خاص خود را داشته و همین نوع از سینما است که به‌عنوان سردمدار و معرف سینمای آسیا شناخته شده و تماشاگران جهانی را به خود جلب می‌کند. این سینما ماهیتی هنری و مخصوص به خود دارد که تا حدودی برخاسته از شرایط سیاسی و فرهنگی کشورهای تولیدکنندهٔ آن می‌باشد. با کمی اغماض می‌توان ایران را به‌عنوان سردمدار این نوع سینما در آسیا شمرد و در بعضی موارد حتی تولیدات دیگر کشورهای آسیایی را متأثر از فیلمهای موفق ایرانی دانست. (به‌عنوان مثال در جشنوارهٔ فجر امسال فیلمی از کشور سنگاپور با نام «به‌سوی خانه» حضور داشت که به‌نوعی بازسازی بچه‌های آسمان مجید مجیدی بود).

اگر بپذیریم که موفقیتهای فیلمسازانی مانند آنگسالی، ژانگ ییمو و چین کایگر به شدت متأثر از اساطیر سلفشان است به‌راحتی متوجه تفاوت آنها با فیلمسازانی با فیلمهایی از ژانر سینمای ایران می‌شویم. سینمای ایران برخلاف چین و ژاپن و دیگر کشورهای پیشرو، به‌جز آثار انگشت‌شماری گذشته پرباری نداشته و بعد از انقلاب اسلامی همه‌چیز را از نو شروع کرده است. این امر باعث شده که فیلمسازان ایرانی خود را پایبند به یک نوع سینمای خاص ندانند و با تأثیر از آثار شاخص تمام فیلمسازان مطرح جهان فیلمهایی بسازند که مطابق میل و سلیقهٔ خودشان بوده و به هیچ قسمی وابستگی مستقیمی ندارد.

نکتهٔ دیگری که حائز اهمیت بسیاری است توجه به این امر است که سینمای آسیا در کنار سینمای دیگر نقاط دنیا به‌خصوص سینمای هالیوود از قدرت پایین‌تری در جلب مخاطب و استفاده از تکنیکهای بصری برخوردار است و هنوز نتوانسته آن‌گونه که باید و شاید مخاطبان جهانی قابل قبولی کسب کند. طبق نظر برخی از محققان سینمایی تلاطمات سیاسی و فرهنگی بغرنجی که کشورهای آسیایی درگیر آن بوده‌اند مانع رشد و تداوم یک ایدئولوژی سینمایی قدرتمند در این کشورها شده است؛ در حالی‌که در کنار آنها کشورهایی بوده‌اند که در تمام این سالها در پی استحکام بنیان سینمایی خود بوده‌اند و اکنون به سختی اجازه حضور رقبا را به محدودهٔ سودآور خود می‌دهند.

کشورهای آسیایی‌ای که علاقه‌مند به توسعهٔ سینمایی خود هستند و به قدرت عظیم این رسانه واقفند برای مقابله با این روند می‌توانند با همکاری و مشارکت با یکدیگر و تقویت اشتراکات فرهنگی خود به‌سوی سینمایی متعالی گام بردارند و سعی در تثبیت صنعت سینمای خود در منشور فرهنگی جهان داشته باشند. یکی از اقداماتی که این کشورها را در راه رسیدن به اهداف خود تقویت می‌کند برگزاری و شرکت در مجامع سینمایی مفیدی است که گه‌گاه در یکی از این کشورها برگزار می‌شود.

این بار ایران با وقوف بر این الزامات پیش‌قدم شده است و با افزودن بخش مسابقهٔ فیلمهای آسیایی به دیگر بخشهای جشنوارهٔ بیست و سوم سعی کرده است میزان علاقه‌مندی خود به ایجاد شرایط رشد و تقویت سینمای مورد نظرش در این سمت و سو را نشان دهد. جشنوارهٔ فجر اگرچه اعتباری همچون دیگر جشنواره‌های مشابه اروپایی و آمریکایی ندارد اما در محدودهٔ آسیایی توانسته توجه خاصی را به خود معطوف کند. گرچه همواره نگاه یک‌جانبه و هدفمند و منقطع مسئولان برگزاری جشنواره اغلب با نارضایتی شرکت‌کنندگان همراه بوده است اما صرف ایجاد فضایی رقابتی میان فیلمهایی از چند کشور و آشنایی با استعدادها و خلاقیتهای آنان خود باعث ایجاد دریچه‌های جدیدی برای فیلمسازان و مسئولین مربوط می‌شود تا افق دید خود را گسترش دهند و به هنر سینما از دریچه‌های جدیدتری بنگرند.

فیلم‌شناسی بخش مسابقهٔ سینمای آسیا در جشنوارهٔ بیست و سوم

در این بخش از جشنواره فجر امسال (امیدواریم به همین یک دوره محدود نماند و در سالهای بعد هم شاهد استمرار و تکامل آن باشیم) شانزده فیلم از دوازده کشور آسیایی شرکت داشتند که بعد از مرور مشخصات جزئی آنها سه فیلم را به‌عنوان سه اثر شاخص و باأهمیت به‌صورت تفصیلی بررسی می‌کنیم:

۱) اونگ بک موای، سارز تایلندی

Ong Back Moay, Thai Warrior

محصول: تایلند / ۲۰۰۳ /

کارگردان: پراچیا پینکاو /

خلاصه داستان: مجسمهٔ مقدس بودا از دهکده ربوده می‌شود. بونتینگ وظیفهٔ خود می‌داند تا سارق را دستگیر نماید و در طول راه از مهارتهای سنتی خود برای مبارزه با دشمنان استفاده می‌کند.

۲) به‌سوی خان

Home Run

محصول: سنگاپور / ۲۰۰۳ /

کارگردان: جک نئو /

خلاصه داستان: سال ۱۹۶۵، سنگاپور پیش از استقلال، حکایت آه کان ده‌ساله که در روستای قدیمی همراه با خواهر، مادر باردار و پدر کارگرش زندگی می‌کند.

۳) جاده
The Path

محصول: هند / ۲۰۰۳/
کارگردان: راجیو وی جایا راگاوان
خلاصه داستان: پس از سرکوب جنبش فمینیستی اواخر دههٔ هفتاد در هند، ونو منون به‌عنوان یکی از افراد شکست‌خورده با خواهر یتیم هم‌رزم مقتولش ازدواج می‌کند و...

۴) خاک و خاکستر
Earth & Ashes

محصول: افغانستان ـ فرانسه / ۲۰۰۴ /
کارگردان: عتیق رحیمی /
خلاصه داستان: داستان پیرمرد افغانی همراه با نوهٔ پنج ساله‌اش یاسین. او سفری را آغاز می‌کند تا به پدر یاسین ویرانی دهکده و مرگ اعضای خانواده‌اش را اطلاع دهد. او در طول مسیر با چند غریبه رو در رو می‌شود ازجمله زنی مرموز که بی‌صبرانه انتظار می‌کشد.

۵) در انتظار اولین قطار
Waiting For the First Train

محصول: کره جنوبی / ۲۰۰۴ /
کارگردان: وونیک لی /
خلاصه داستان: داستان زندگی زنی که با پسر عقب‌مانده‌اش در خانه‌ای قدیمی روزگار می‌گذراند و شوهرش زن دیگری اختیار کرده است.

۶) در دوردست
Akale, At Distance

محصول: هند / ۲۰۰۴ /
کارگردان: شیاماد پراساد /
خلاصه داستان: دهه هفتاد. مارگارت ایوانز به همراه فرزندان بزرگسالش رزا و نیل در خانه‌ای ساحلی زندگی می‌کند. رزا دختری خجالتی و حساس و نیل پسری پرشور و با روحی شاعرانه است که در کارخانه به کاری سخت اشتغال دارد و...

۷) دو گوسفند فربه
Two Great Sheep

محصول: چین / ۲۰۰۴ /
کارگردان: لیو هائو /
خلاصه داستان: داستان زندگی عمو دشان کشاورز پیری که در حاشیهٔ روستایی دورافتاده در یکی از فقیرترین مناطق کوهستانی چین روزگار می‌گذراند که روزی سر و کلهٔ دو گوسفند مانند دو موجود زیبای افسانه‌ای در مزرعهٔ او پیدا می‌شود.

۸) زمان مردی از نیزار
Zaman, Man From the Reeds

محصول: فرانسه ـ عراق / ۲۰۰۳/
کارگردان: عامر الوان /
خلاصه داستان: زمان با همسرش نجمه و فرزندخوانده‌شان زندگی ساده‌ای در مناطق باتلاقی عراق دارند. زمان هر روز صبح از خواب بیدار می‌شود، رودخانه را تمیز می‌کند، نماز می‌خواند و...

۹) شاهد
Visitor

محصول: بحرین / ۲۰۰۳ /
کارگردان: بسام الذوادی
خلاصه داستان: فاطمه از دوران کودکی‌اش تصویر فردی مرموز را در ذهن دارد و به واسطهٔ همین تصویر دچار مشکل شده است. حالا پس از بیست و دو سال درگیری و مشکلات روحی و روانی می‌خواهد با رؤیای خود روبه‌رو شود.

۱۰) شمشیر در ماه
Sword in the Moon

محصول: کره جنوبی / ۲۰۰۳ /
کارگردان: کیم‌یولی سوک
خلاصه داستان: دو جنگجو قسم خورده‌اند که از حق مظلومان دفاع و زمین را مکان بهتری برای زندگی کنند. این دو که زمانی دوست هم بوده‌اند، حالا با یکدیگر دشمن شده‌اند و باید در لباس یاغی و پلیس به مقابله با هم برخیزند./

۱۱) گذرگاهها
Passages

محصول: چین ۲۰۰۴ /
کارگردان: یانگ چایو/
خلاصه داستان: چن ژی‌سو و دوستش دو دانشجوی جوان و ساده روستایی هستند که در امتحان دانشگاه مردود شده‌اند و حالا می‌خواهند با رفتن به یک شهر بزرگ راه دیگری را در زندگی‌شان تجربه کنند.

۱۲) ما یکی هستیم
Hum Aaik Hain

محصول: پاکستان / ۲۰۰۴ /
کارگردان: سید نور/
خلاصه داستان: مصطفی جوانی تحصیل‌کرده است و در خانواده‌ای مذهبی پرورش یافته، او که به دنبال کار می‌گردد به ناچار پیشنهاد گروهی تبهکار جهت حمل چند بسته را می‌پذیرد. یکی از این بسته‌ها حاوی بمب است که منجر به قتل مادرش در یم اتوبوس می‌گردد. مصطفی گروهی را تشکیل می‌دهد تا انتقام مادر را از سرکردهٔ گروه بگیرد./

۱۳) نزدیک‌تر به خانه
Closer to Home

محصول: ژاپن / ۲۰۰۳ /
کارگردان: تومیو کوری یاما /
خلاصه داستان: در یک تغییر و تحول جدی، هیدیوکی ماسائوکا که در شرکتی معتبر در توکیو کار می‌کند تا عضویت در هیئت‌مدیره ارتقاء مقام پیدا می‌کند. اما این امر چندان پایدار نمی‌ماند و...

۱۴) هانوی، دوازده روز و شب
Hanoi, 12 Days & Nights

محصول: ویتنام / ۲۰۰۲ /
کارگردان: بویی دین‌هاک /
خلاصه داستان: داستان مربوط به مذاکرات صلح پاریس در دسامبر ۱۹۷۲ می‌باشد. سقوط دوازده بمب‌افکن ب ۵۲ آمریکا را وادار به امضای توافق پاریس می‌نماید و صلح به پاریس بازمی‌گردد.

۱۵) دیشب باباتو دیدم آیدا
محصول: ایران / ۱۳۸۳ /
کارگردان: رسول صدر عاملی /
خلاصه داستان: آیدا که هفده سال دارد برای اولین بار تردید را به شکلی آگاهانه تجربه می‌کند و در نهایت آیدا به امیدی فکر می‌کند، به چیزی در آینده که نمی‌داند چیست. برای یک لحظه است که می‌فهمد و همین یک لحظه بسیار مهم است.

۱۶) مرثیهٔ برف
محصول: ایران / ۱۳۸۳ /
کارگردان: جمیل رستمی /
خلاصه داستان: 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.

سنجش و بررسی فیلم‌های بخش مسابقه سینمای ایران

تقابل یک نیکول کیدمن داکوبلی
با سوسک بیچاره
در زندگی یک دختر هفده ساله
(دیشب باباتو دیدم آیدا)

بالاخره پس از سه سال انتظار قسمت سوم سه‌گانهٔ رسول صدر عاملی با نام «دیشب باباتو دیدم آیدا» در جشنوارهٔ بیست و سوم به نمایش

درآمد. صدر عاملی با ساخت «دختری با کفشهای کتانی» و اثر شاخصش در سینمای ایران «من ترانه پانزده سال دارم» ثابت کرد که در ادامهٔ مسیری که انتخاب کرده مصمم است و برای به پایان رساندن آن حاضر است سختیهای بسیاری را تحمل کند. اما قسمت سوم این سه‌گانه با دو اثر قبلی تفاوتهای چشمگیری دارد که بررسی آنها می‌تواند در سنجش میزان مطلوبیت فیلم نزد منتقدان و مردم بسیار مؤثر باشد. صدر عاملی در دو اثر قبلی خود همواره به اصولی پایبند بوده است که در این فیلم تا آنجا که توانسته آنها را رعایت کرده است. این اصول خاص موفقیت دو فیلم قبلی بوده‌اند اما چه اتفاقی افتاده است که قسمت سوم با دو قسمت دیگر مغایرت دارد. در اینجا به برخی از این اصول اشاره می‌کنیم و فیلم را از منظر آنها می‌نگریم:

۱ـ بسط یک موقعیت داستانی «جذاب» در یک خانوادهٔ متوسط ایرانی که بار اصلی درام در آن بر دوش یک دختر نوجوان است.

۲ـ نگارش یک فیلمنامهٔ دقیق و حساب‌شده که تمام قواعد لازم در آن رعایت شده باشد.

۳ـ استفاده از تداعی برای ایفای نقشهای اصلی

۴ـ کارگردانی و تدوین خاص اثر که به شدت متأثر از فضای زندگی خانوادهٔ مورد نظر است.

پرداختن کلی به این اصول را به زمان جشنواره موکول می‌کنیم و تنها در نگاهی اجمالی مورد اول و دوم را بررسی می‌کنیم.

داستانی که این بار صدر عاملی برای فیلم خود برگزیده است مانند دو اثر قبل بسیار جذاب است و مخاطب حتی با شنیدن چند جملهٔ کوتاه از آن، جلب موقعیت خاص آن می‌شود. دختر هفده ساله‌ای که به ناگاه متوجه می‌شود پدرش با زنی دیگر به غیر از مادرش رابطه دارد. سنگینی این موقعیت برای دختری در سن و سال آیدا که هنوز لایه‌های بی رحم زندگی را درک نکرده به قدری زیاد است که می‌تواند او را از روند زندگی عادی روزمره خارج سازد و شرایط فعلی او را به چالش بکشد. فیلمساز با اشراف بر این موقعیت حساس که برگرفته از داستان بابای نورا نوشته مرجان شیرمحمدی است، سنگ بنای فیلم را می‌گذارد با کمک حبیب رضایی و کامبوزیا پرتوی شروع به نگارش فیلمنامه می‌کند.

در همین مرحله صدر عاملی مرتکب یک اشتباه کوچک در روند نگارش فیلمنامه می‌شود که اثرش در فیلم نهایی به‌شدت خودنمایی می‌کند. وی مجذوب موقعیت داستانی خلق‌شده تصمیم می‌گیرد تمام فیلم را به پرورش همین موقعیت بپردازد و برخلاف دو اثر قبلی‌اش از حرکت به سمت و سوی قواعد قدرتمند داستانی بپرهیزد.

گویا فیلمساز فراموش کرده است که همهٔ موقعیت داستانی جذاب برای کاربرد در یک اثر سینمایی نیازمند بسط و گسترش دقیقی است که فرصت و هوشمندی زیادی را می‌طلبد. فیلمساز در دو اثر قبلی خود به‌خصوص در ترانه به‌خوبی از یک موقعیت جذاب کوچک یک داستان جذاب و پرکشش ساخته است که یک لحظه هم تماشاگر را آرام نمی‌گذارد.

اما در این فیلم مخاطب تنها در همان سکانس ابتدایی به اتفاق موجود پی برده و تا پایان سرگشته و حیران (مانند خود آیدا) انتظار یک واکنش موفقیت‌آمیز را می‌کشد. حتی فیلمساز از سکانسی که در آن آیدا با زنی که پدرش با او رابطه دارد مواجه می‌شود هم به‌راحتی عبور می‌کند و هیچ روزنهٔ امیدی برای مخاطب باقی نمی‌گذارد. تمام واکنشهای دیرهنگام آیدا برای ملاقات با زن دوم و یا جلب توجه پدرش بدون نتیجه باقی می‌مانند و تماشاگر بعد از گذراندن یک‌سوم ابتدایی فیلم رفته‌رفته خسته شده و دیگر از فیلم لذتی نمی‌برد.

گرچه تلاش صدر عاملی برای به تصویر کشیدن یک خانوادهٔ ایرانی که غرق روزمرگیهای زندگی شده در نوع خود قابل تحسین است اما این امر هم تنها بخشی از مخاطبان را که بتوانند با این نوع زندگی ارتباط برقرار کنند راضی ساخته و قسم دیگر چون چیزی برای چنگ انداختن به آن در فیلم نمی‌یابند با امیدی نافرجام سالن سینما را ترک می‌کنند

گرچه تلاش صدر عاملی برای به تصویر کشیدن یک خانوادهٔ ایرانی که غرق روزمرگیهای زندگی شده در نوع خود قابل تحسین است اما این امر هم تنها بخشی از مخاطبان را که بتوانند با این نوع زندگی ارتباط برقرار کنند راضی ساخته و قسم دیگر چون چیزی برای چنگ انداختن به آن در فیلم نمی‌یابند با امیدی نافرجام سالن سینما را ترک می‌کنند. فیلمساز به‌راحتی می‌توانست با ایجاد گرههای مختلف در داستان مانند ملاقات و تقابل آیدا با زن دوم در صحنه‌های ابتدایی فیلم، آگاه شدن پدر از کنجکاوی آیدا و ایجاد یک ارتباط دوطرفه روان‌شناسانه بین پدر و دختر، بسط بیشتر رابطهٔ دختر با مامان پروین و یا حتی مادر خود آیدا و یا مواردی از این قبیل فیلم را به اثری ماندگار تبدیل کند. از طرف دیگر اگر فیلمساز از پرداختن بی‌مورد به شخصیتهای بدون کارکرد در فیلم می‌کاست می‌توانست اثری یکدست‌تر خلق کند.

تأکید بی‌مورد فیلمنامه‌نویس بر شخصیت طناز و یا پسری که توجه آیدا را به خود جلب کرده است جزء این موارد محسوب می‌شوند. فیلمساز ابزار مورد نیاز را در اختیار داشته است اما با یک اشتباه کوچک همه را در کنار هم بدون استفاده در جای‌جای فیلم رها کرده است. سکانسهایی که در آنها بیش از حد به شخصیت ساناز پرداخته شده و ممکن است این تصور را برای مخاطب ایجاد کند که نکند شخصیتی اصلی ما ساناز باشد نه آیدا به ابهام فیلم می‌افزایند.

فیلمساز تلاش داشته است که ساناز را به‌عنوان نمادی از آیندهٔ طلاق آیدا به تصویر بکشد و تصمیم نهایی آیدا را هم در سایهٔ وضعیت ساناز توجیه کند که در این امر هم ناموفق می‌ماند ـ به‌عنوان نکتهٔ آخر تنها به پایان فیلم می‌پردازیم که در نوع خود اهمیت بسیار زیادی در ساختار کلی این فیلم دارد. در دو قسمت قبلی این سه‌گانه شخصیت «تداعی» و «ترانه» به‌نوعی دخترانی بودند که تحت تأثیر شرایط به وجود آمده تصمیم به حل مشکلاتشان به‌صورت فردی و اعتراض‌آمیز می‌گرفتند.

تداعی تصمیم به جدا شدن از خانواده و زندگی با آیدین می‌گیرد و ترانه برخلاف خواست همه تصمیم به نگه داشتن بچه و گرفتن شناسنامه برای او می‌گیرد اما پایان فیلم آیدا کاملاً نقطهٔ مقابل دو اثر قبلی فیلمساز قرار می‌گیرد. در این فیلم آیدا بعد از مواجهه با مشکل به وجود آمده و مشورت با ساناز و بعد از زمانی که پی می‌برد سوسکی که پدرش با او رابطه دارد یک سوسک بیچاره است تصمیم می‌گیرد با شرایط کنار آمده و به قول صدر عاملی در نشست بعد از نمایش فیلم «شیرینی بخورد و از زندگی فعلی خود لذت ببرد.» و یا در جمله‌ای دیگر: «تا کی امثال تداعی، ترانه و آیدا مشکلاتشان را خودشان حل کنند و در این راه زندگی خود را فدا کنند.

اینها باید یاد بگیرند که سرشان به کار خودشان گرم باشد و در زندگی پدر و مادرهاشان دخالت نکنند.» این رویکرد در کنار دیگر آثار صدر عاملی نگاه جدیدی است که شاید به مذاق برخی از مخاطبان خوش نیاید. قضاوت در خوب یا بد بودن این دیدگاه بر عهدهٔ تماشاگر است و در زمان اکران عمومی خود را نشان می‌دهد اما نکتهٔ قابل توجه این است که در نگرش صدر عاملی به‌عنوان یک فیلمساز تغییرات جدی‌ای حاصل شده است که می‌توانند در آثار بعدی او خود را نشان دهند./

رستگاری در زیر بهمن

(مرثیهٔ برف)

در سالهای اخیر شاهد رشد فزایندهٔ فیلمهایی بوده‌ایم که به مسئلهٔ کردستان و مصائب کردهای ساکن آن پرداخته‌اند. سردمدار این عرصه در حال حاضر بهمن قبادی است که آثارش در مجامع بین‌المللی اعتبار خاصی کسب کرده‌اند. وسوسهٔ پرداختن به این موضوعات گریبان برخی فیلمسازان را گرفت. این‌بار جمیل رستمی که به‌عنوان برنامه‌ریز و دستیار کارگردان در سینمای ایران فعال بوده است برای ساخت فیلم اولش تصمیم به خلق داستانی گرفته که برگرفته از فضای زندگی و موطن خود اوست.

این فیلم هم مانند دیگر مشابهانش ابزار مشترکی را به کار گرفته که در جای‌جای فیلم خودنمایی می‌کند: ازدواج اجباری دختران کرد، ترس و الزام از طرف خانواده و جامعهٔ متعصب، طبیعت وحشی، درآمد مردم از قاچاق کالاهای مختلف. اما تفاوت بارزی که این فیلم با دیگر نمونه‌ها دارد عبارت است از حذف کنایات و اشارات مستقیم سیاسی از فضای فیلم و بسط یک موقعیت داستانی عام در فضایی ملموس. فضای فرهنگی کردستان بسیار منحصر به فرد است و این امر یکی از موانع ایجاد ارتباط سهل و آسان بین مردم آن ناحیه با دیگر نقاط فرهنگی ایران است و می‌توان دلیل عدم استقبال عمومی مردم از نمونه‌های قبلی این ژانر را همین عدم ارتباط دانست که مانع درک صحیح مخاطبان از فضای فیلم می‌شود. جمیل رستمی با آگاهی از این مشکلات به سراغ یک داستان عاشقانه رفته است تا از آن طریق بتواند زمینه‌های بروز ارتباط با مخاطب عام را فراهم کند.

داستان عاشقانه‌ای که این‌بار در یکی از روستاهای کردستان می‌گذرد و مشخصات خاص خودش را دارد. اما مشکلی که در فیلم خودنمایی می‌کند استفاده از شخصیتها و مضامین عرفانی در کنار این داستان عاشقانه است که در روبه‌رو شدن روژین با درویش چله‌نشین و پرداختن به وسوسه‌های درویش برای دستیابی به دختر نمود می‌یابد. این نمونه‌ها که شباهت زیادی با اساطیر و افسانه‌های قدیمی ایران دارد با فضای کلی فیلم مغایرت داشته و باعث گسست روایی در فیلم می‌شود. عدم پرداخت فیلمنامه‌نویس به شخصیت ژیان هم از دیگر مشکلاتی است که در فیلم خودنمایی می‌کند و باعث می‌شود روژین به‌تنهایی بار عشق را بر دوش کشیده و در آخر مخاطب نتواند رویهٔ دیگر این عشق را به خوبی درک کند. پایان فیلم هم در نوع خود کاملاً منحصر به فرد است و مطمئناً یکی از پایانهای قابل بحث در جشنوارهٔ امسال خواهد بود. دختری که به‌خاطر حفظ آبروی خود و خانواده تصمیم می‌گیرد با ایثاری مثال‌زدنی به ازدواج با مرد کرد جواب مثبت بدهد، در راه بین دو روستا، به مرگی خودخواسته در زیر بهمن رضایت می‌دهد تا وجود خود را که مایهٔ دردسر خانواده شده است از صحنهٔ روزگار محو کند. فیلمساز با انتخاب این پایان مترصد القای پیامی استعاری بوده است که مطابق با آن گویا سرنوشت این دختران به همین صورت رقم خورده است و تنها راه گریز از آن در شرایط جامعه کردها از دست دادن جان خود است؛ چه با خودسوزی و چه با روشهای دیگر./

خاکسترهای به جا مانده از جنگ

(خاک و خاکستر)

«هواپیماهای مهاجم به روستایی در افغانستان حمله کرده و آن را با خاک یکسان می‌کنند. از یک خانواده تنها پیرمردی فرتوت به نام «دستگیر» به همراه نوه‌اش زنده مانده‌اند و دیگر افراد خانواده جان باخته‌اند. دستگیر برای یافتن پسرش که در معدن کار می‌کند و رساندن خبر مرگ خانواده به او راهی سفری می‌شود که خود هم چندان از سرانجام آن مطمئن نیست.» فیلم در فضایی روی می‌دهد که اتفاقاتی این‌چنین در آن برای افغانیهای بومی کاملاً عادی شده است. فضای رعب‌انگیز ناشی از جنگ و ترس و ناامنی با زندگی آنها عجین شده است و این فضا برای مخاطب بی‌خبر از همه‌جا جذابیت زیادی دارد.

مهم‌ترین نقطهٔ قوت فیلم به تصویر کشیدن این فضای خاص به بهترین شکل ممکن است که نشان‌دهندهٔ تسلط فیلمساز به ابزار بیانی‌اش به نحو احسن بوده است. سفری که دستگیر به همراه نوه‌اش آغاز کرده هیچ گرهی برای پرداخت ندارد، اما فیلمساز با استفاده از مقتضیات جغرافیایی بیابانهای افغانستان به همراه شخصیتهایی که آنها هم خود جزئی از طبیعت وحشی شده‌اند فضایی خلق کرده است که به‌راحتی حس انزوا و غم و اندوه را به تماشاگر منتقل می‌کند.

استفاده از لانگ‌شاتهای طولانی، عدم حضور جدی موسیقی و ریتم کند و طاقت‌فرسای دوربین شگردهایی هستند که عتیق رحیمی در جای‌جای فیلمش به کار برده است. اما نکتهٔ قابل توجه ضعف چارچوب فیلمنامه است که در زمان صد و ده دقیقه‌ای فیلم خودنمایی می‌کند و تماشاگر را آزار می‌دهد. در فیلمنامه به غیر از شگرد ناشیانه پسر بچه که خیال می‌کند تانکها صداهای اطرافش را دزدیده‌اند هیچ نکته و بخش جذابی برای بسط داستان در طول سفر صورت نمی‌گیرد و همه‌چیز در دیالوگهای دستگیر و اطرافیانش خلاصه می‌شود.

دیالوگهایی که در بعضی موارد کمی شعاری می‌شوند و توی ذوق می‌زنند. پرتوی به‌عنوان فیلمنامه‌نویس اثر می‌توانست با افزودن مایه‌های جزئی دیگری که حضورشان برای پیشبرد داستان ضروری است بر غنای اثر مکتوبش و به تبع بر ارزش فیلم بیفزاید (این ضعف شاید به عدم آشنایی پرتوی با فضای افغانستان برگردد که مانع نگاه جزئی‌نگر وی شده است.) در هر صورت رحیمی با استفادهٔ خلاقانه از المانهای تصویری قابل قبول توانسته است تا حدودی دیگر ضعفهای فیلم را پوشانده و اثری یک‌دست خلق کند./

زیر پوست جنگ

(گیلانه)

اثر جدید رخشان بنی‌اعتماد فیلمی است که به جنگ ایران و عراق می‌پردازد و سعی دارد نگاهی جدید نسبت به این واقعه ارائه دهد. فیلم، حاصل بسط اپیزودی است که بنی‌اعتماد سال قبل با نام ننه گیلانه ساخته و توجه زیادی را به خود جلب کرده بود. اغلب تحسینهای مخاطبان به بازی درخشان فاطمه معتمدآریا باز می‌گشت که مطمئناً نقطهٔ عطفی در تاریخ بازیگری اوست؛ اما فیلم حاصل علاوه بر این محسنات از اشکالاتی هم رنج می‌برد که اثر این بازی خوب را تا اندازه‌ای کاهش داده‌اند.

سیر روایی فیلم به دو بخش تقسیم می‌شود، بخش اول به زمان جنگ مربوط می‌شود که در آن بهرام رادان در نقش اسماعیل کجوری باید به جبهه برود و این امر خانوادهٔ او را با مشکلاتی مواجه می‌کند و بخش دوم فیلم به پانزده سال بعد و سال هشتاد و یک برمی‌گردد که در آن اسماعیل تبدیل به مجروحی جنگی شده است و تلاش مادر برای مراقبت از پسرش قسمت عمدهٔ فیلم را در بر می‌گیرد. فیلمساز یا فیلمسازان (نقش محسن عبدالوهاب این‌بار از دستیاری به کارگردانی ارتقا پیدا کرده) توانسته‌اند با انتخاب یک طبیعت بکر در شمال کشور حال و هوای تنهایی و مصیبت مادر را به خوبی به تصویر بکشند و به حق تا اندازه‌ای موفق عمل کرده‌اند.

مراقبت دلسوزانهٔ معتمدآریا از اسماعیل به‌راحتی دل تماشاگر را به درد می‌آورد و او را با حال و هوای فیلم درگیر می‌کند. اما عمدهٔ مشکل فیلم به بخش اول برمی‌گردد که بر تمام فیلم سایه انداخته است و از ارزش اثر می‌کاهد. بعد از اعزام اسماعیل به جبهه‌های جنگ شاهد صحنه‌هایی هستیم که طبق آنها مادر به همراه میگل دختر خانواده به سمت تهران حرکت می‌کنند تا با شوهر میگل ملاقات کنند. فیلمسازان قصد داشته‌اند این صحنه‌ها را به‌عنوان برآیند و بازتاب دوران جنگ به تصویر بکشند اما شاید عدم آشنایی آنها با فضای آن زمان باعث شده است که این صحنه‌ها علاوه بر اطناب بیش از حد با فضای کلی فیلم ناسازگار نشوند و تبدیل به برخی از نمونه‌های قبلی‌شان شوند.

مادر و دختر سوار بر اتوبوس در طی سفر با دو بسیجی که یکی از آنها موجی شده است و چند خانوادهٔ جنگ‌زدهٔ روبه‌رو می‌شوند که همگی جز لطمه زدن به ریتم فیلم کارکرد دیگری ندارند. به اینها اضافه کنید بازی بد و کاملاً تصنعی باران کوثری را که هیچ شباهتی به یک زن باردار نداشته و تنها مانع عرض‌اندام بیشتر معتمدآریا می‌شود. فضای شبه مینی‌مالیستی خلق‌شده در قسمت دوم فیلم به خوبی قابلیت بسط بر تمام فیلم را داشته است و اگر تیم سه‌نفره فیلمنامه‌نویسان با گذشت سریع از سکانسهای زمان جنگ توازن منطقی فیلم را رعایت می‌کردند اثر نهایی تبدیل به فیلمی ماندگار می‌شد./

یک فیلم خوب
(ما همه خوبیم)

پرداختن به مسائل و مشکلات مهاجرت در ایران سوژه‌ای بکر و جذاب است که کمتر کسی تا به حال به سراغ آنها رفته است. نمونه‌های قبلی بیشتر خود فرد مهاجر را مورد تأکید قرار داده‌اند درحالی که خانوادهٔ مهاجرین در داخل کشور هم مشکلات خاص خود را دارند و ورود به حیطه‌های خصوصی آنها می‌تواند توجه زیادی را به خود جلب کند. فیلم «ما همه خوبیم» با دستمایه قرار دادن قسم دوم این مشکلات توانسته است برخلاف دیگر فیلمهای امسال وارد فضای جدیدی شده و از صحنه‌ها و روابط کلیشه‌ای بگریزد و اثر خلق‌شده را به اثری ماندگار تبدیل کند. (حتی فیلم تحسین‌شدهٔ خیلی دور خیلی نزدیک هم از این صحنه‌ها در روابط کلیشه‌ای خالی نیست.) بیشتر فیلمنامه‌نویسان فعال در عرصهٔ سینما از بنا نهادن یک خانوادهٔ کامل برای موقعیت داستانی خود واهمه دارند و اغلب به سراغ روابط سست و از هم گسیخته می‌روند که علاوه بر تعداد محدود شخصیت کار و زحمت زیادی را طلب نمی‌کند و استفاده از کلیشه‌ها در آن بسیار آسان است. به تصویر کشیدن یک خانوادهٔ کامل با تمام اعضای آن که همگی در عرصهٔ درام واکنشهای خاص خود را داشته باشند از عهدهٔ هر کسی بر نمی‌آید و امتحان حرکت به سمت نمونه‌های مبتذل در آن بسیار محتمل است.

در این میان تمهید به شدت هوشمندانهٔ فیلمنامه‌نویس که در حذف حضور فیزیکی جمشید و استفاده از نهانهٔ دوربین هندی‌کم برای خلق موقعیت جذاب (صحبت شخصیتها با دوربین و جمشید فرخی) حضور روانی وی نمود می‌یابد قابل تحسین است و یکی دیگر از نقاط قوت فیلم به شمار می‌رود. گویی فیلم با انتخاب این شیوهٔ روایی خواسته است به جای طرح و حل مشکل که در فیلمهای کلاسیک، اصل الزام‌آور است به تماشاگر اجازه دهد تا تنها مدتی کوتاه با این خانواده و مشکلاتش همراه شود و روابط بین آنها را به‌خوبی درک کند. پایان بسیار درخشان و پوچ‌انگارانهٔ فیلم هم این نکته را تأیید می‌کند که همیشه عاقبت به‌خیر شدن شخصیتها بهترین راه ممکن نیست و تمام اجزای درام باید در خدمت فضای کلی اثر باشد؛ نکته‌ای که در این فیلم به‌خوبی رعایت شده است./

اعادهٔ شرافت لکه‌دار شدهٔ یک «آهو»
(رستگاری در هشت و بیست دقیقه)

«شخصیتهای سرگردان، سوژه‌ای برگرفته از شرایط روز جامعه، خط داستانی منقطع و چندپاره، پایانی شعارزده و سست، بازیهای مبتکرانه از بازیگران نام‌آشنا و فیلمسازی که سابقهٔ چندین ساله در سینمای ایران دارد.» این مشخصات را می‌توان به‌صورت کلی یا جداگانه بر تعداد بسیاری از فیلمهای تولیدی چند سال اخیر سینمای ایران اطلاق کرد.

فیلمهایی که در هر صورت ساخته می‌شوند و مخاطبان خاص، دائمی اما رو به کاهش خود را دارند و اصول تشکیل دهندهٔ آنها مانند عوامل سازندهشان همیشه یکسان است و تفاوت چندانی در نمونه‌های گذشته وحالشان مشاهده نمی‌شود. سوژه‌هایی انتخابی این فیلمسازان علاوه بر خصائص جلب مخاطب حاوی برخی نکات روشنفکرانه هم می‌باشند و این امر باعث می‌شود فیلمها علاوه بر اقبال عمومی نظر برخی منتقدان سطحی‌نگر را هم جلب کنند.

سیروس الوند یکی از این فیلمسازان است که با هر فیلم جدیدی که می‌سازد بیشتر ثابت می‌کند که تولید «یک‌بار برای همیشه» اتفاقی بیش نبوده است و دیگر شاهد نمونه‌ای مانند آن در کارنامهٔ وی نخواهیم بود. اثر جدید الوند با نگاهی کلی در راستای دیگر آثار وی قرار می‌گیرد و شاید بتوان تنها آن را نسخهٔ کامل‌تر و به‌روزتری دانست. این فیلم هم مانند نمونه‌های قبلی بعد از گذشت چند سکانس و طرح موقعیت به ظاهر جذاب خود تبدیل به مجموعه‌ای از تعقیب و گریزهای بی‌معنی می‌شود و به‌نوعی در یک استحالهٔ درونی و ناخواسته مسیر اسلافش را طی می‌کند و به مانند آنها در پایان تعقیب و گریز به من فیلم به دست شخصیتی مظلوم کشته شده و همه‌چیز به خوبی و خوشی تمام می‌شود.

گویی تمام آن حرفهای به‌ظاهر انتقادی و فلسفی (با مایه گذاشتن از تصویر هایدگر) اوهامی بیش نبوده‌اند که باید فراموش شوند و جای خود را به صحنه‌های اکشن بدهند. نکتهٔ قابل توجه دیگری که در این فیلم و همچنین در اثر تهمینه میلانی با نام زن زیادی (با اعلام برائت کامل از جناب آل احمد) وجود دارد، حضور زنان بدنامی است که به صورت کاملاً شعاری علت اعمال ناشایست خود را جامعه و شرایط ناسالم آن دانسته و این سخنان را به شکلی کاملاً مضحک در فیلم فریاد می‌زنند. مسلماً اگر فیلمسازان قبل از طرح این مفاهیم مستعمل در پی بیان یک داستان سرراست باشند می‌توانند آثار ارزشمندتری خلق کنند و همان‌طور که آرزو دارند مخاطبان بیشتری را به سالن سینما بکشانند./

مصائب یک خانوادهٔ پرجمعیت در زمان جنگ
(جایی برای زندگی)

بزرگ‌نیا کارگردان قابلی است و تبحر خود را در فیلمهایی چون کشتی آنجلیکا و جنگ نفت‌کشها به‌خوبی ثابت کرده است. فیلم آخر وی با نام جایی برای زندگی هم مانند آثار قبلی وی به‌عنوان یک اثر بصری نمونهٔ شاخصی است و زیباییها و ویژگیهای خاص خود را دارد. اما از جهت فیلمنامه دچار ضعفهایی است که به کلیت کار به‌عنوان یک اثر هنری لطمه زده است. بزرگ‌نیا با طرح‌ریزی خانوادهٔ بزرگ عیدی محمد به‌عنوان یک خانوادهٔ سنتی ساکن نواحی مرزی کشور شخصیتهایی را به ما معرفی می‌کند که هر کدام می‌توانند اهمیت زیادی در پیشبرد درام و خلق موقعیتهای تازه داشته باشند.

اما فقدان یک اندیشهٔ منسجم در ذهن فیلمساز باعث شده است که تمام اینها بدون هیچ کارکرد خاصی در جای‌جای فیلم رها شوند و هیچ‌کدام به‌عنوان یک عنصر مفید در پیشبرد فیلم نقش تعیین‌کننده‌ای نداشته باشند. مخاطب نمی‌داند با عیدی محمد همذات‌پنداری کند یا با حامد به‌عنوان عاشقی مشتاق که دل در گرو معشوقش دارد؛ دلش به حال هدیه تهرانی بسوزد که پسرش به دست عراقیها افتاده است و یا با هانیه توسلی همراه شود که برای رسیدن به عشقش تلاش می‌کند.

حتی وجود صحنه‌های مربوط به کشته شدن داماد عراقی عیدی خان هم آنها را در سطح

شخصیتهای اصلی قرار می‌دهد و به ریتم فیلم ضرر می‌زند. تمام اینها باعث خلق اثری شده‌اند که مجموعه‌ای از ایده‌ها، شخصیتها و موقعیتهای داستانی مختلف و تعلیقهای بی‌هدف است و همگی بدون سازماندهی مشخصی راه خود را می‌روند و در پایان هم بدون سرانجامی به حال خود رها می‌شوند. نکتهٔ تکراری اما قابل توجه و تأکیدی که بعد از تماشای فیلم به ذهن خطور می‌کند این است که همیشه امکانات عظیم و هزینه‌های سرسام‌آور نمی‌توانند ضامن تولید اثری باارزش باشند و همواره لزوم حضور یک اندیشهٔ منسجم و وحدت‌یافته ورای عناصر ظاهری فیلم خودنمایی می‌کند./

عشق شمال به راهشه

(باغهای کندلوس)

ساخت فیلم «از کنار هم می‌گذریم» در سال هفتاد و نه توجه بسیاری از منتقدان را به خود جلب کرد. ایرج کریمی برخاسته از فضای منتقدان سینمایی به سمت فیلمسازی متمایل شده و اثر به نسبت قابل توجهی خلق کرده بود، کریمی از همان زمان ساخت از کنار هم می‌گذریم علاقهٔ خود به نوع خاصی از سینما را اظهار کرده بود و می‌دانست فیلمهایش مخاطب چندانی نخواهد داشت. با تمام مشکلاتی که وی برای ادامهٔ کارش داشته است شاهد بودیم که ابتدا چند تار مو را ساخت و سپس، سراغ باغهای کندلوس رفت تا اثر بعدی خودش را هم باز در همان فضاهای قبلی و آشنای گذشته خلق کند و به شیوهٔ دلخواهش عمل کند.

نقاشی، عشق، جاده، شمال، مرگ و زندگی مفاهیم و عناصری هستند که کریمی با ولع تمام در اجزای فیلمهایش به کار می‌برد و با استفاده از شخصیتهای مدرن و روشنفکری که در کلاف مدرنیست و جهان مدرن گم شده‌اند موقعیتی را خلق می‌کند که جذابیتهای خاص خودش را دارد. اولین سؤالی که بعد از تماشای باغهای کندلوس در جشنواره برایم به وجود آمده این بود که آیا کریمی با ساخت سه فیلم در یک عرصه و زمینه با اشتراکات مضمونی فراوان و یکسان در دام تکرار اسیر نشده است؟ آیا کسی که خود را به‌عنوان فیلمساز می‌شناسد توان خلق موقعیتهای جدید و بدیع دیگر را ندارد؟ بحث بر سر ارزش فیلمهای کریمی نیست بلکه نکتهٔ اصلی توجه به این مطلب است که آیا مفاهیم بعضاً انتزاعی مورد انتزاعی کریمی توان به تصویر کشیده شدن به صورتهای دیگر نداشته‌اند که باز هم در باغهای کندلوس شاهد بازخوانی آنها هستیم؟ گرچه این مضامین جذابیتهای خاص خود را دارند و همواره دو قشر موافق و یا مخالف سرسخت خود را خواهند داشت اما شاید با استفاده از روابط منطقی‌تر در یک فضای جدید اثری خلق شود که به مراتب از آثار قبلی فیلمساز باارزش‌تر باشد.

وقتی باغهای کندلوس را به‌عنوان یک اثر هنری مستقل می‌نگریم عمدهٔ مسئله مشکل‌ساز در آن ابهام جاری در کل فضای فیلم است که در برخی موارد باعث سردرگمی تماشاگر می‌شود. (مثل: عدم اطلاع کافی مخاطب از جزئیات عشق آبان و کاوه به‌صورت کامل) کریمی ثابت کرده است چندان در بند قواعد روایی نیست و بیشتر تابع جذابیتهای لحظه‌ای فیلم است. جذابیتهایی که از طریق دیالوگ، لانگ شاتهای وسیع و چشم‌نواز و نمونه‌های مشابه آرام آرام با پیش رفتن فیلم تماشاگر را درگیر می‌کند و اغلب بدون اینکه خود وی متوجه شود تا پایان فیلم را تماشا می‌کند و از لحظات زیبای آن لذت می‌برد. اما بعد از اتمام فیلم ناگهان از رؤیای شیرین فیلم خارج شده و خود را اسیر نکته‌های جذاب و تأثیرگذار فیلم می‌بیند. شیوهٔ فیلمسازی کریمی چه خوب و چه بد، در سینمای ایران کاملاً بدیع است و ارزش پرداخت و توجه بیشتری دارد. شیوه‌ای که محصول شرایط زندگی انسانهای امروز ایرانی است و برخلاف دیگر آثار گذشته در کنار پیام و مضمون فیلم از پیچیدگیهای فرعی و روایی هم استفاده می‌کند./

وقتی تو نباید امتحان دهی

(حیات)

ژانر کودک و نوجوان در تولیدات سینمایی ایران سهم اندکی را به خود اختصاص داده و تمام تلاش مسئولان برای رونق آن تا به حال کم‌ثمر بوده است. امسال هم همچون سالهای قبل با تعداد محدودی فیلم از این دست مواجه بودیم که بعید است اینها هم بتوانند نمایش عمومی موفقی داشته باشند و مخاطبان قابل قبولی کسب کنند.

سابقهٔ غلامرضا رمضانی به‌عنوان کارگردان این فیلم نشان می‌دهد که وی علاقهٔ زیادی به خلق و پرورش فضاهای کودکانه دارد و حتی اگر چند سال در تلویزیون به کارهای دیگر بپردازد باز هم همین راه را ادامه می‌دهد. فیلم حیات در یک فضای روستایی می‌گذرد و داستان دختری به نام حیات است که برای رسیدن به سر جلسهٔ امتحان تیزهوشان دچار مشکل شده است و برای رسیدن به هدفش زمان بسیار کمی در اختیار دارد.

یکی از حساس‌ترین مراحل خلق درام زمانی است که برای شخصیت اصلی مانعی در راه رسیدن به هدف ایجاد می‌شود و قهرمان برای ادامهٔ فعالیت خود با مشکلی جدی مواجه می‌شود. عنصر منطق روایی در این زمان اهمیت به‌سزایی در سرنوشت اثر هنری خواهد داشت. در این فیلم مانعی که حیات با آن مواجه می‌شود خواهر کوچکش است که باید به نحوی از دور خارج شود. حیات راههای گوناگونی را تجربه می‌کند: به سراغ پیرزن همسایه و یا مادر همکلاسی‌اش بقش می‌رود تا بچه را به آنها بسپارد اما موفق نمی‌شود؛ همسر ناظم با مادر حیات درگیر شده است و امکان صحبت با او وجود ندارد برادر خودش به مدرسه رفته است و خانهٔ خالی برای کودک شیرخوار امن نیست.

برق و آب هم قطع شده‌اند و به عبارت دیگر تمام عالم و آدم دست به دست هم داده‌اند تا حیات به امتحانش نرسد. بی‌شک چنین موقعیت داستانی‌ای در یک فضای کاملاً رئال نمی‌تواند روی دهد و لزوم حرکت به سمت فضای فانتزی و یا کمیک به‌شدت احساس می‌شود. فیلمساز تا حدی بر این امر واقف بوده است و به همین خاطر و برای گریز از اصول منطقی به سمت فضاهای شاد و سرخوشانه که با موسیقی همراه شده رفته است اما باز هم نتوانسته است تمام اجزای اثرش را با هم یک‌دست کند و حاصل کار فیلمی شده است که نه می‌تواند یک فیلم رئال صرف باشد و نه یک فیلم فانتزی صرف. عمده مشکل فیلم به همین امر باز می‌گردد و باعث شده که تماشاگر نتواند منطق روایی وقایع را به‌راحتی باور کند و بعد از نمایش از «کش آمدن» بی‌جهت فیلم سخن بگوید.

البته فیلم حاوی برخی لحظات و صحنه‌های جذاب و شیرین است که همانها باعث اقبال آن در جشنواره‌های ایرانی و خارجی شده است. صحنه‌هایی مانند دوشیدن شیر گاو توسط حیات، تمهیدات برادر حیات برای خروج از کلاس و یا تداعی محفوظات درسی وی در حین انجام اعمال مختلف که همگی به خودی خود جذابند اما به‌عنوان مثال در مقابل سکانسی که در آن پیرزن بدون دلیل موجهی مانع خروج حیات از خانه می‌شود، فیلم کاملاً کسل‌کننده می‌شود؛ فرقی ندارد که مخاطب، کودکی ناآگاه از قواعد سینمایی باشد و یا منتقدی صاحب فن و تجربه.