



نگاهی به فیلمنامه «وثیقه»

## کاپوت دشمن مردم

مهران آربن

### لس آنجلس

آدم‌های خسته و تکیده مایکل مان در بزرگراه‌ها و خیابان‌های درندشت و گویی بی‌انتهای لس‌آنجلس هم اسیر و دست و پا بسته‌اند. حصارشدگی آنها هم به شغل و جایگاه و طبقه‌شان ربطی ندارد. آنی دادستان، مکس راننده و وینسنت آدم‌کش و حتی آن کارآگاه فانینگ بینوا هم در این برهوت مدرن بی‌جایگاه و مکان‌اند. از این جهت، لس‌آنجلس، شاید مهم‌ترین شخصیت فیلمنامه باشد. شهری به قول وینسنت «مجزا و بی‌در و پیکر» که قرار است بستر وقوع داستانی باشد که قصه آخر زندگی او نیز هست.

وقتی وینسنت پا به شهر می‌گذارد، شخصی با لهجه‌ای خارجی و به نحوی معنی‌دار به او می‌گوید «به L.A. خوش اومدی» در مقاطع مختلف هم بر این حضور و هویت تأکید می‌شود و اساساً شکل‌گیری عنصر دراماتیک حضور یک راننده تاکسی در بطن چنین فضایی، از همین می‌آید. این‌که برای یک راننده تاکسی، شهر، اهمیتی فراتر از صرفاً جایی برای زندگی دارد. مکس، نه تنها کوچه‌ها و خیابان‌ها که حتی زمان دقیق چراغ قرمزها را هم می‌داند و می‌شناسد. اینجا «خانه» اوست، هر چند رویایش «جایی دیگر» است.

عشق و نفرت توأمان آدم‌ها به این شهر در لابه‌لای کنش‌ها و واکنش‌های آدم‌ها به مسیر حوادث مدام خودش را نشان می‌دهد؛ حس دو گانه‌ای که از خود مایکل مان به عنوان یکی از نویسنده‌گان فیلمنامه می‌آید. پیش از این در **مخمصه** هم شاهد حضور عینی ابرشهر لس‌آنجلس در پس‌زمینه بودیم، اما اینجا دیگر خود شهر است که به کالبد فیلمنامه نفس می‌دهد. در کدام شهر حتی آمریکا، کافه‌های قدیمی جاز، کلوب‌های شب بیدار، کاپوت‌های ولگرد، پارکینگ‌های طبقاتی همچون آسمان‌خراش و قطارهای شهری خلوت را با مسافری آبکش شده در کنار هم پیدا می‌کنید؟

### مکس

راننده سیاه‌پوست ساده‌دل بلندپرواز در گل مانده. مثل پسر بچه‌های رویایی با کارت پستالش روزی چند بار به تعطیلات می‌رود. ۱۲ سال است «موقت» تاکسی می‌راند تا برای کمپانی لیموزینش پول پس‌انداز کند. پسر مامان است و مناسبات اجتماع دریده‌اش نکرده. ورود آنی و وینسنت به

زندگی ۱۲ ساعته او در زمانی روی می‌دهد که او شبی دیگر از شب‌های تنهایی‌اش را در تاکسی/خانه‌اش آغاز کرده، اما تلنگر عاطفی آنی و بعد زلزله وینسنت، از آن آدم‌هراسان ایستاده بر آستانه صبح، کس دیگری ساخته است.

مکس رویابین است و ساده. چرخ می‌زند، دشتی کند و با رویای ۱۲ ساله‌اش خوش باشد. کاری به جهنم روز لس‌آنجلس ندارد، سمفونی پنجم بتهوون و ساحل طلایی بهشت موعود او را کافی است. واقعیت وینسنت که می‌آید، مکس محافظه‌کار منفعل، جسور می‌شود، می‌دود، می‌زند، می‌اندازد، دروغ می‌گوید، دشنام می‌دهد و بالاخره می‌کشد. حالا او از چهارچوب تاکسی قشنگ و دلنوازش بیرون آمده و وارد دنیای سنگی شده. او که دل دست زدن به جنازه‌ای را هم نداشت، کسی را - گیرم تصادفی - از پای درمی‌آورد که به تعبیری همه آمریکا دنبال اوست. واکنش‌های غریزی و بدوی او به کنش‌های فاعلانه و غافلگیرانه وینسنت، فراتر از تقابل خیر و شر، یادآور آسیب‌پذیری معصومیت در مواجهه با برندگی واقعیت پیرامون است. عکس‌العمل عجیب او مقابل تورس و اعتماد به نفس ساختگی‌اش، نقطه عزیمت او از آن انفعال خودخواسته است. او آن لحظه، وقتی در آن تاریک روشنی اسلحه‌اش را به سمت وینسنت می‌گیرد، تصمیمش را گرفته. او دیگر مکس خوابگرد نخواهد بود.

### وینسنت

در اسکار ۲۰۰۵ جیمی فاکس برای ایفای نقش مکس در بخش «بازیگر مکمل» نامزد شده بود. یعنی آکادمی وینسنت (تام کروز) را نقش اصلی و اول می‌دانست و مکس را دوم که با هر تعریفی، کمی، کیفی، طول نقش، تأثیرگذاری نقش در درام و ... عجیب به نظر می‌رسد. اما شاید برای مخاطب نوعی آثار مان و دنیای خاص او، این وینسنت باشد که در نهایت ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و مرگش، مرگ یک آدم‌کش حرفه‌ای قسی‌القلب، تکان‌دهنده و تأثیرگذار است. دوستش داریم و دوستش نداریم، می‌خواهیم بمیرد و نمی‌خواهیم بمیرد. یا نه. نمی‌خواهیم بمیرد، اما دوست نداریم آنی را هم بکشد. وینسنت در نگاه اول تداعی‌گر تیپ نمونه ضدقهرمان دوست‌داشتنی است؛ همان‌هایی که خلاف عرف و قانون مرسوم عمل می‌کنند، اما انگار به کسی ضرری نمی‌رسانند و اگر می‌رسانند، حتماً حقتشان بوده. وینسنت خود را «آشغال جمع‌کن» می‌نامد. آدم‌کشی برایش یک شغل است، همین. حتماً اگر کار دیگری بلد بود، دنبالش می‌رفت، اما او زاده شده که بکشد، اما نه هر کسی را. تک‌تک آدم‌هایی که او در آن شب کذایی به قتل می‌رساند، درگیر پرونده‌ای قضایی هستند که در فیلمنامه تنها اشاره‌ای کوتاه به آن می‌شود. گویی این، مدخل تنفسی است برای تماشاگری که او را دوست دارد و دنبال بهانه و دلیلی



نگاهی به فیلمنامه «وثیقه»

## مخمسه

رامتین شهبازی

می‌خواستیم بنابر اصول کلاسیک نگارش نقد از ابتدای فیلمنامه شروع کنیم و قفل‌های آن را یک به یک باز کنیم. اما نمی‌دانم شما هم با من هم نظر هستید یا نه که پایان داستان چندان چنگی به دل نمی‌زند. فیلمنامه‌ای که تا انتها نفس‌ها را در سینه حبس می‌کند، ناگهان در پایان آن گونه که باید، نمی‌شود و ما را از ضربه نهایی محروم می‌کند. گویا نویسنده مسحور یک تصویر شده که دائم در طول فیلم به آن اشاره می‌کند و در پایان داستان را با آن به پایان می‌رساند. مردی تنها که در یک ترن کشته می‌شود و گویا هیچ اتفاقی در شهر نیفتاده و آدم‌ها همچنان به زندگی خود ادامه می‌دهند و ترن به حرکت خود ادامه می‌دهد. این داستانی است که در طول فیلم هم چند بار مورد تأکید قرار می‌گیرد و با بیان آن شخصیت‌ها زبان به نکوهش ابر شهر لس‌آنجلس می‌گشایند. همین نکته را می‌خواهم نقطه عزیمت مطلب قرار دهم که بیتی نویسنده فیلمنامه **وثیقه** در پایان داستان گرفتار یکی از تم‌های داستان خود می‌شود و این درحالی است که ما با درون‌مایه‌های دیگر داستان ارتباط بهتری برقرار می‌کنیم.

در واقع فیلمنامه **وثیقه** بر پایه دو نگاه درونی و بیرونی شکل می‌گیرد. نگاه بیرونی همین است که ما با آن در انتهای داستان نتیجه‌گیری می‌کنیم. شهری پر هرج و مرج که بزرگ‌ترین جنایت‌ها در آن گم می‌شوند و مثال زدنی‌ترین فصل فیلمنامه نیز در این راستا همان صحنه کشتار درون رستورانی است که آدم‌کش فیلم برای قتل مرد ژاپنی به آنجا می‌رود. فصلی که در آن چند دسته آدم از ملیت‌های مختلف قصد دارند یکدیگر را بکشند و ضعیف‌ترین گروه داستان، پلیس شهر لس‌آنجلس است. و در نهایت وینسنت، آدم‌کش حرفه‌ای قصه با تردستی از مهلکه جان سالم به در می‌برد. جز حرکت چند ماشین پلیس، شهر آن قدر آرام به نظر می‌رسد که گویا هیچ اتفاقی در آن رخ نداده است.

اما اتفاقاً داستان اصلی آن چیزی است که در بطن فیلمنامه و

است برای تبرئه‌اش. آن قربانی‌ها، هر یک به نوعی مجرم‌اند. اما مجازاتشان طبعاً مردن نیست. وینسنت **وثیقه** از جهاتی شبیه به لئون **حرفه‌ای** است؛ لئون هم می‌گوید: «زن‌ها نه، بچه‌ها نه.» برای او زن‌ها و بچه‌ها نماد و کمال معصومیت‌اند، از این روست که مرگ تراژیک لئون مقابل آن قتل‌های خشونت‌بار و سادیستیک قرار می‌گیرد و مخاطب را احساساتی می‌کند. وینسنت اما، از جهاتی حتی «حرفه‌ای» تر است. پاشنه آشیل او و نقطه عطفی که گارد مخاطب را مقابلش بالا می‌برد، جایی است که کارآگاه فانیگ را می‌کشد. شخصیتی که به واسطه سیر حوادث و توجه فیلمنامه‌نویس به او جایی در ذهن و قلب ما باز کرده. خوش‌قلبی او و نیت کمک به مکس در آن شرایط کابوس‌وار، سمپاتی ما را به قدر کافی برانگیخته که از قتل ناپهنگامش توسط وینسنت خونسرد شوکه شویم. برای وینسنت، فانیگ فقط یک پلیس است، همین. فردیتی ندارد که در شلیک تردید کند. او حتی خود را منجی مکس می‌داند و توقع تشکر دارد. همچنین است مورد آنی. آنی برای مکس، فارغ از کشش عاطفی، حکم یک «آشنا» را دارد و یک بی‌گناه محض. او دیگر، عده‌ای رواندایی نیست که با عذر «من که نمی‌شناسمشون» از زیر بار مسئولیت شانه خالی کند. برای وینسنت اما، آنی، عین همان رواندایی‌هاست. هر چند او نیاز به توجیهی برای کارهایش ندارد، اما برای قانع کردن مکس، از هیروشیما و ناکازاکی و رواندا مثال می‌آورد: حالا آنها مردم بی‌گناه بودند، اینها که حقشان است. اما می‌دانیم که حق آنی این نیست و شاید حتی حق آن جازبست عصر دایناسورها که وینسنت به شکلی آیینی می‌کشدش. نویسندگان این قدر برایش احترام قائل بوده‌اند که صحنه مرگش را برخلاف آن اسپانیایی و وکیل دعوی، به تصویر بکشند.

وینسنت از لس‌آنجلس می‌ترسد. از آدم‌های تنها و مرگ‌های غمبارش می‌گوید. سرنوشت محتومش، شبیه قصه همان مردی است که تنهای تنها در مترو می‌میرد و هیچ کس متوجه مرگش نمی‌شود. مرگ او، تلخ و مضحک است. مکس دست و پا چلفتی، کسی که جواب توهین‌های رئیسش را هم نمی‌تواند بدهد، کسی که مادرش هم او را به رسمیت نمی‌شناسد، کسی که دل تماس با دختر مورد علاقه‌اش را ندارد، کسی که ۱۲ سال است برای رویایی بی‌فرجام «موقت» تاکسی می‌راند، کسی که قیافه اسلحه می‌ترساندش و موقع شلیک چشم‌هایش را می‌بندد، بدل به وینسنت زندگی او می‌شود. حالاست که نگاه خیره‌اش به آن کایوت ولگرد بلوار هالیوود معنا می‌یابد. جانور تنها و شب‌گردی که طعمه‌خوار این و آن است. تأثر ما برای وینسنت، از جنس تأثر برای لئون و سامورایی و جان دیلینجر است. او هم «دشمن مردم» است و یا دست‌کم به این نام صدایش می‌کنند. او جان دیلینجر قرن بیست‌ویکمی است که گاهی هم خشک و تر را با هم می‌سوزاند، اما در نهایت بی‌رحم‌تر از سیستمی که او «پاک‌کننده» اش است، جلوه نمی‌کند.

# COLLATERAL



همان اندازه که مکس برای کارش احترام و ارزش قائل است، برای وظیفه‌اش دل می‌سوزاند و می‌خواهد آن را به بهترین شکل ممکن به انجام برساند.

شاید برون‌گرایی مکس از فصلی آشکار شود که او اسناد وینسنت را نابود می‌کند، اما در عمل این تغییر زمانی آشکار می‌شود که او با سرعت می‌راند و چراغ قرمزها را پشت سر می‌گذارد و تنها مأمون خود را در برابر خشونت‌ها واژگون می‌کند. او حالا به فضایی می‌آید که وینسنت هم از آنجا آمده و می‌تواند رخ به رخ او قرار گیرد.

اما در این میان نمی‌توان فصل ملاقات او با سردسته مکزیکی‌ها را نادیده گرفت. فصلی که به لحاظ حرکت فیزیکی در سکون کامل رخ می‌دهد، اما در بیان و دیالوگ‌ها صحبت‌هایی میان شخصیت‌ها ردو بدل می‌شود که این گفت‌وگوها به اندازه قساوت وینسنت روی مکس تأثیر می‌گذارد.

این نگاه تا پایان داستان ادامه می‌یابد و مکس می‌تواند بیرون از تاکسی یا همان دنیای درونی خود نیز به آدم‌ها سرویس دهد و خود را درگیر حوادثی خطرناک کند.

البته این داستان و نگاه برای آنها که فیلم را دیده‌اند و آنها که فیلمنامه را خوانده‌اند، کمی متفاوت به نظر می‌رسد. زیرا مایکل مان به دلیل نگره مؤلفی که دارد، چیزی به داستان می‌افزاید که نگاه ویژه او را شکل می‌دهد. به طور مثال مان وجوه شاهد بودن مکس را بیشتر از وجوه دینامیکی شخصیت او تقویت می‌کند و از همین رو ما با وینسنت همذات‌پنداری دیگری انجام می‌دهیم. در نظرسنجی‌ها وینسنت به عنوان یکی از ۱۰ آدم کش برتر تاریخ سینما شناخته شده است و این به دلیل نگاه ویژه مان به اوست. اگر دقت کنید، وینسنت در طول فیلم طراحی نور ویژه‌ای دارد. اطراف او بیشتر نورهای فلورسنت و نوعی سفید آمیخته به رنگ آبی می‌بینیم که تا صحنه‌های انتهایی داخل ترن هم ادامه می‌یابد. یا نوع لباس پوشیدن او در تضاد کامل با مکس قرار می‌گیرد. در فصل‌های نخستین داستان هم زمانی که مکس ماشین را روشن می‌کند و از گاراژ خارج می‌شود، تصویری از رویای آمریکایی و غرب وحشی را می‌بینیم. میزانشن این صحنه به گونه‌ای است که گویا مکس به دل این تصویر می‌رود. در ادامه ببینید مان از آن به عنوان نشانه‌ای تکرار شونده در چند جای دیگر استفاده می‌کند. بله یک بار دیگر همانند این تصویر را در محل زندگی تبهکار مکزیکی می‌بینید. مان به این ترتیب تأکید می‌کند که همه این آدم‌ها به شغل حرفه‌ای برای امرار معاش در جامعه‌ای خشن مشغول هستند؛ جمله‌ای که در پایان هم توسط وینسنت بیان می‌شود. این نقطه گذاری‌های مایکل مان است که داستان را برای او خود ویژه می‌کند و البته این امکان را هم برای شما پدید می‌آورد که هنگام خواندن داستان بتوانید آن را به گونه‌ای دیگر در ذهن بسازید.

از منظری درونی رخ می‌دهد. آن هم تغییر تدریجی شخصیت مکس، راننده تاکسی است. شاید برون‌گرا بودن وینسنت ما را گول بزند و فکر کنیم که کفه سنگین شخصیت‌ها در سوی او سنگینی می‌کند، اما در عمل این مکس است که از یک منزوی درون‌گرا به آدمی پراگماتیست تبدیل می‌شود. آن چه نویسنده در زمینه شخصیت‌پردازی از ابتدای داستان در اختیار بیننده قرار می‌دهد، در انتها زمینه‌ای معکوس پیدا می‌کند و این همان چرخشی است که به کلید طلایی داستان بدل می‌شود. بیایید فیلم را مرور کنیم تا پنجره‌های آن را بگشاییم.

زمان وقوع داستان فیلم **وثیقه** بسیار در بررسی آن حائز اهمیت است. شب زمان مناسبی است که از آن به عنوان مأمون آرامش یاد می‌شود. اما همین شب آرام که اتفاقاً با حادثه‌ای عاطفی برای مکس شروع شده، در ادامه به جهنمی دهشتناک بدل می‌شود. از سوی دیگر مکس که فکر می‌کند همه شهر و آدم‌های آن را مثل کف دست می‌شناسد، در می‌یابد تاکنون راه به اشتباه می‌رفته است. نویسنده از همین موقعیت برای گسترش درام خود سود می‌جوید و اولین تناقض‌ها را برای پیدایش درام در آن بنا می‌افکند. از سوی دیگر شخصیت‌ها به واسطه حضور تاکسی مکس دائم در حال حرکت هستند. این حرکت نیز کنایه از تغییر موقعیت دائمی آنها دارد. البته وضعیت برای وینسنت تا حدودی ایستاست، اما مکس دائم چیزهایی را تجربه می‌کند که تا به حال شاید فقط آنها را در فیلم‌ها دیده بوده.

از این نکته که بگذریم، نویسنده فیلمنامه تاکسی را به نوعی به دنیای درونی مکس هم تشبیه می‌کند. در یکی از صحنه‌های نخستین فیلم که مکس سوار ماشین می‌شود، با بستن در ماشین تمام صداهای بیرون قطع می‌شود. نویسنده درون همان گاراژ دعوایی را تدارک دیده که به واسطه آن به صورت گذرا بر خشونت جامعه بیرون صحنه بگذارد که مکس با پناه بردن به درون خود از آن می‌گذرد و بر آن چشم می‌بندد. او دنبال رسیدن به دنیایی است که سال‌هاست آن را درون ذهن خود ساخته و در ادامه هم به زن وکیل پیشنهاد می‌دهد او هم هنگام خستگی به آن پناه ببرد. این دنیای آرام با ورود وینسنت به هم می‌ریزد. تمام تمرکز از میان می‌رود و به نوعی در موقعیتی جفنگ قرار می‌گیرد. در اولین برخورد، ماشین به عنوان پناهگاه درونی او در برابر خشونت‌های جامعه آسیب می‌بیند. در ادامه او گام به گام به دنیای وینسنت نزدیک می‌شود. حالا نویسنده داستان را به گونه‌ای بنا می‌کند تا ما کمی از مکس فاصله بگیریم و به وینسنت نزدیک شویم. آدمی که برای کار خود دارای اصول و قواعدی است و همین مسئله بر مکس هم تأثیر می‌گذارد. اینجاست که تعاریف اجتماعی مکس از بدها و خوب‌ها به هم می‌ریزد و اگرچه در پایان برای دفاع از وکیل آن کار را می‌کند که عرف قانون‌پسند جامعه انجام می‌دهد، اما در عمل بخشی از وجود مکس به عنوان بیننده و شاهد که ما هم در این بخش با او شریک هستیم، برای وینسنت دل می‌سوزاند. زیرا او هم

نگاهی به فیلمنامه «وثیقه»

## قاتلی در تاکسی

مترجم: میثاء محمدی



وثیقه نمونه کلاسیک از فیلم‌هایی است که نوع قالب بندی‌اش در برابر جنس فیلم باعث موفقیت چشم‌گیرش شده است. در این فیلم تام کروز را داریم؛ بازیگری که عمدتاً در طول دوران بازیگری‌اش به عنوان فردی خوش‌چهره، دوست‌داشتنی و بازیگر فیلم‌های اکشن / رمانتیک شناخته شده است. او اکنون در نقش مردی بازی می‌کند با موهای جو گندمی و ریش بزی. از منظر اجتماعی او فردی است بی‌روح که در عین حال به فلسفه وجودی و موسیقی جاز علاقه شدیدی دارد. در کنار او جیمی فاکس را داریم که کم‌دین سابق تلویزیونی در برنامه‌های در رنگ زندگی و شوی جیمی فاکس است.

در این فیلم جیمی یک مرد محافظه‌کار و راننده تاکسی حرف‌شنویی است که چرخ سرنوشت او را درگیر ماجراهایی بر خلاف طبیعتش می‌کند. با وجود مغایرت داشتن نقش‌ها با پیش‌زمینه کاری این دو بازیگر، هر دو به خوبی از پس اجرای نقش‌ها برآمده‌اند. کروز به طور باورپذیری به اندازه وینسنت سرد و ستمگر است. و فاکس به طور غیر قابل‌انتظاری به اندازه مکس عمیق و مهربان است. جیمی به طور کلیشه‌ای شبی در مکانی اشتباهی و زمان اشتباهی قرار می‌گیرد. همه اینها اساس و بنیاد داستان وثیقه هستند. با این وجود وثیقه یک فیلم سینمایی مخوف نیست. قدرت اجرای بازیگر نقش اول و سبک کارگردانی مایکل مان نقاط ضعف طرح داستان و باورپذیربودنش را تحت‌الشعاع قرار داده است. حرکت آخر فیلم این حس را به وجود می‌آورد که سبک این فیلم نیز به فیلم‌های کاملاً سنتی اکشن پیوند خورده است. مان تنش و هیجان را در سطح مناسبی حفظ کرده است و واقعاً آزاردهنده نیست. اما در مقابل وثیقه یکی از آن دست فیلم‌هایی است که عیب‌هایش آشکار نمی‌شود تا زمانی که فیلم تمام شده و چراغ‌ها روشن شوند.

تام کروز نقش یک قاتل قراردادی را بازی می‌کند که به لس‌آنجلس می‌آید تا پنج نفری را که در جریانی خاص برای کارفرمای او مشکل درست کرده‌اند، از صفحه روزگار محو کند. به منظور به انجام رساندن کارش مکس را اجیر می‌کند تا در طول شب راننده شخصی او در گوشه و کنار شهر باشد. مکس ابتدا درباره کرایه مردد است، اما ۶۰۰ دلار تردید او را از بین می‌برد. در اولین توقف هنگامی که جسدی در صندوق عقب ماشین مکس گذاشته می‌شود، او متوجه می‌شود که دلیل حضور وینسنت در شهر برای بستن قراردادهای ملک و املاک نیست. و بعد از آن به سرعت به این نتیجه می‌رسد که مسافرش قصد ندارد راننده دیگری پیدا کند و اگر قصد زنده ماندن دارد، تنها انتخابش راضی نگه داشتن مشتری است. مکس در شرایطی است که باید شب را در کنار وینسنت سر کند و در این بین به مسیرهای انحرافی عجیب و غریبی نیز می‌روند. از

جمله توقف در یک کلوپ جاز و ملاقات با مادر بستری راننده تاکسی (ایرما پی.هال). به علاوه وینسنت نکاتی را در مورد زندگی عشقی مکس به او پیشنهاد می‌کند. او معتقد است که مکس باید به مسافر قبلی‌اش (جیدا پینکت اسمیت) که کارت بازرگانی‌اش را جا گذاشته زنگ بزند و با او قرار ملاقات بگذارد. البته اگر امشب جان سالم به در ببرد.

بارها و بارها می‌بینیم که مان تمایل دارد تا از آن چه فیلمش به نمایش می‌گذارد، فراتر برود؛ یعنی جلوه‌گری در جهت مهارت و کاردانی‌اش به جای پرداختن به داستان. فیلم بر اساس قواعد همیشگی فیلم‌سازی فیلم‌برداری شده است، با این وجود از شمار قابل توجهی زاویه و نماهای جالب توجه نیز استفاده کرده است. (تعداد زیادی نمای از بالا و نماهایی از نقطه نظر هلی کوپتر از تاکسی که در خیابان‌های خالی لس‌آنجلس پیش می‌رود.) مان به جای تمرکز بر به کارگیری ترفندهای دوربین، توجهِش را معطوف کرده است به تولید تنش و شرح و بسط فضاسازی (ایجاد حس ترس از فضای بسته). وینسنت مردی است فرزند باهوش و خطرناک. حال

چطور مکس از این گیرودار جان سالم به در می‌برد؟ بازیگران دیگری هم از این مسیر دو نفره عبور می‌کنند، اما تمام این فیلم درباره فاکس و کروز است؛ البته فاکس بیشتر از کروز. یکی از شگفتی‌های فیلم این است که جیدا پینکت اسمیت موافقت کرده است تا نقش کوچک زنی محنت‌زده و تقریباً جذاب را بازی کند. هال دلبری نقش معمولش را در یک نقش نیمه کم‌دنی به عنوان مادر تندمزاج مکس به نمایش می‌گذارد. همین طور مارک رافالو، پیتر برگ و بروس مک‌گیل به عنوان نیروهای نظامی که رد پای وینسنت را دنبال می‌کنند، در فیلم حضور دارند.

این یک داستان با ساختاری غیرمعمول نیست. مکس و وینسنت برای سپری کردن ساعات سنگین شب نسبت به یکدیگر متعهد یا به هم نزدیک نمی‌شوند. هدف این است که چطور شرایط غیرعادی، وجه ظاهری را که مکس تاکنون داشته تخریب می‌کند. خیالی‌باف پیشین، مکس، کشف می‌کند که الان وقت عمل کردن است. وینسنت به عنوان یک تک‌تیرانداز کاتالیزوری است که باعث تغییر می‌شود، اما شخصی نیست که رو به جلو حرکت کند. وینسنت در پایان داستان همانی است که در ابتدا بود. تمام تغییرات روی مکس اتفاق می‌افتد و اجرای ظریف و دقیق فاکس امکان پذیرش آن را برای ما فراهم می‌کند.

با وجود این که وثیقه شامل صحنه‌های اکشن قابل توجهی است (از جمله صحنه‌های تیراندازی و تعقیب و گریز)، اما عمدتاً یک فیلم اکشن نیست. قسمت عمده فیلم به نوعی بازی موش و گربه بین وینسنت و مکس است. هر دو آنها با تدبیر حرکت می‌کنند تا به آن چه می‌خواهند برسند. وینسنت، مکس را به چشم یک منبع باارزش می‌بیند. مکس در طلب آزادی‌اش است. از همان لحظه‌ای که وینسنت وارد تاکسی می‌شود، شانس نیز با او یاری می‌کند.

به دلیل تعامل میان وینسنت و مکس در مقایسه با صحنه‌های تیراندازی، خشونت و تعقیب، وثیقه داستان جذابی دارد. ساختار فیلمنامه وثیقه هوشمندانه‌تر از آن چیزی است که به نظر می‌رسد.

منبع: [www.reelviews.net](http://www.reelviews.net)