ایران جشنواره
■ سال بیست و ششم ■ شماره ۷۲۷۶ ■ دوشنبه ■ ۲۱ بهمن ۱۳۹۸ ■ ۱۵ جمادی‌الثانی ۱۴۴۱ ■ 10 Feb 2020
ضمیمه جشنواره‌های فیلم و تئاتر فجر

«ایران» از گفتمان‌های مختلف درباره هویت جشنواره تئاتر فجر گزارش می‌دهد
رقابتی یا غیررقابتی... مسأله این است؟

عمادالدین رجب‌لو در گفت‌وگو با «ایران»
هیچ کس ما را نمی‌بیند

با بهتاش صناعی‌ها و مریم مقدم در حوالی فیلم‌شان «قصیده گاو سفید»

خواست مخاطب در تعیین سرنوشت شخصیت‌ها مهم است

میلاد بهشتی/ ایران

گل‌بو فیوضی

همه چیز از سردی و بی‌رحمی نور راهروهای زندان شروع می‌شود. از استیصال. از روزمره‌ای بدون مرد. از جان دادن و روز را به شب رساندن اما ماندن. از جانکاهی بی‌صدایی که زیر لبخند مات او در سالن کارخانه هر روز بی‌نفس‌ترش می‌کند. زن اما برای آن دو چشم بی‌صدای منتظر در خانه می‌دود. می‌جنگد. دوام می‌آورد. خیلی‌ها او را به نوعی ساده‌دلی متهم می‌کنند او اما عاشق است. «قصیده گاو سفید» هم مثل اولین فیلم سینمایی بهتاش صناعی‌ها فیلم خلوتی است. فیلم آدم‌های کم و لوکیشن‌های محدود. همه تمرکز روایت در فیلم معطوف به رابطه و فرم شکل‌گیری آن است. آدم‌هایی ساده، حذف شده، معمولی که زیر نور توجه داستانی قرار است به چشم بیایند. داستان آدم‌های صناعی‌ها داستان متکثر نسل‌هاست. هر کسی می‌توانست اینجا بایستد. هر کسی می‌توانست چنین سرنوشتی داشته باشد. بازی اما از آنجا شروع می‌شود که پای شخصیت و انتخاب‌هاش وسط می‌آید. این دومین فیلم بلند سینمایی بهتاش صناعی‌ها و مریم مقدم در کنار هم است. فیلم‌نامه را با هم نوشته‌اند و یکی پشت دوربین ایستاده و دیگری جلوی دوربین. حاصل کارشان «قصیده گاو سفید» دور از هیاهوهای جشنواره نظرات زیادی را به خود جلب کرد. سعی کرده‌ام در این گفت‌وگو درباره همین روند همکاری و جایی که نسبت به سینما می‌ایستند صحبت کنیم.

■ **بگذار از اسم فیلم شروع کنیم. «قصیده گاو سفید» لطافت و زمختی همزمانی دارد که در مخاطب حالات متفاوتی را برمی‌انگیزاند. مثل شعر سپید که گاهی هم شعر هست و هم نیست. شما اصولاً برای اسم فیلم‌ها از کجا به چنین ترکیباتی می‌رسید؟ اساساً به‌نظر می‌آید این فیلم برای‌تان خیلی جدی‌تر از اسم فیلم‌های دیگران است. انگار در جهان‌بینی این سینما فیلم از عنوانش شروع می‌شود نه از روی پرده در سالن سینما.**

صناعی‌ها: بله. اسم برای ما خیلی مهم است. در مورد اسم، ما زمان زیادی صرف می‌کنیم و به آن زیاد فکر می‌کنیم. این مرحله مرحله حساسی‌است برای ما. از طرف دیگر، هر دوی ما اصولاً به انتخاب اسم‌هایی با مفاهیم استعاری و سمبلیک علاقه و اعتقاد داریم. معمولاً این نوع کاشت‌های استعاری و مفاهیم سمبلیک را در دل داستان‌ها و قصه‌هامان هم استفاده می‌کنیم. ترجیح می‌دهیم پلی بزنیم بین مفاهیم و ارجاعات درون قصه با اسم فیلم، که در واقع به‌عنوان بیانیه‌ای بتواند سر در فیلم قرار بگیرد و استعاره جا بیفتد و آن مفهوم درون فیلم فضا برای پرداخت داشته باشد. در «احتمال باران اسیدی» هم همین کار را کردیم و از مفهوم باران اسیدی به‌عنوان یک استعاره استفاده کردیم. اینجا هم گاو چنین مفهومی دارد. گاهی هم این مفاهیم تک بعدی و یک جانبه نیستند. ممکن است مثلاً گاو ارجاعات متفاوتی از آن برداشت شود. ما کاشت‌های آن را در دل داستان گذاشته‌ایم. ارجاعاتش در دل ادبیات داستانی ما در آیین‌ها و مذاهب ایران و بسیاری کشورها در تاریخ وجود داشته است. برداشت از گاو و گاوی که در داستان‌های کلاسیک وجود دارد چه در ادبیات خودمان چه بیرون از مرزهای ما یا حتی در مذاهب مختلف گاو پر از معناهای نهفته است و تلاش کرده‌ایم انتخابی چند وجهی داشته باشیم و خودمان خیلی توضیح ندهیم. هر کسی می‌تواند با توجه به جهان خودش ارجاع و معنایی را از این داستان و این اسم داشته باشد. به هر حال کار هنرمند توضیح دادن سمبل‌های به کار رفته در آثارش نیست.

■ **برداشت من هم از این اسم و هم از احتمال باران اسیدی برداشت چند لایه و پر از ارجاع بود. برداشت از گاو با تمام پیشینه ادبیاتی و آیینی که از آن سراغ داریم بین دو کلمه قصیده و سفید ذهن مخاطب را به جاهای جالبی می‌برد. حالا سؤال اینجاست که اساساً بعد از عنوان در فیلم هم باید به دنبال کاراکترهای سمبلیک و فرامتن جدی باشیم یا قرار است قصه بشنویم. نمی‌خواهیم واکاوی شخصیت کنی و بگویی چه چیزی سمبل چیست اساساً سؤالم اینجاست که قصه برایت اولویت دارد یا ارجاعات پشت آن؟**

صناعی‌ها: طبیعتاً قرار است از اینجا به بعد دیگر قصه بشنویم. شخصیت‌های داستان آدم‌های واقعی هستند که در جامعه می‌بینیم. آدم‌هایی در طیف‌های مختلف با سلیقه‌های متفاوت که جامعه مارا شکل داده‌اند. من از شروع فیلم دیگر به سراغ قصه می‌روم. مسلماً یک فیلم سمبلیک از جنس سینمای اروپا یا روسیه نساخته‌ایم. سینمایی که همه کاراکترها هم سمبلیک باشند و فضاسازی به این سمت برود، سینمای دیگری‌است و حال و هوای متفاوتی دارد. ما در واقع شخصیت‌های واقعی برآمده از دل جامعه را انتخاب می‌کنیم و سعی می‌کنیم مشکلات جامعه را مطرح کنیم. با کانسپت انسان‌های تنها و بی‌پشتوانه‌ای که شرایط ممکن است آنها را سر راه هم قرار دهد و تنهایی بستری می‌شود برای روایت داستان که در دل آن مشکلات و معضلات اجتماعی‌مان را هم روایت می‌کنیم. آن استعاره‌ها و سمبل‌ها کاشت‌های‌ریزی هستند که در فیلم ما گاهی دیده می‌شود تا از یک فیلم اجتماعی صرف فاصله بگیرد. از طرفی هم در سینمای شاعرانه‌ای که حداقل سینمای مورد علاقه من است و در فرم و فضای این دو فیلم هم وجود داشته است. فکر می‌کنم این استعاره‌ها و این سمبول‌ها به آن شاعرانگی هم کمک می‌کند؛ و در واقع پلی می‌زند بین سینما و ادبیات.

■ **دوست داشتم این جواب را از خودت بشنوم. در دفاع از جهان ذهنی داستان‌ها و فیلم‌ات پرسیدم. چون آدم‌هایی مدام علاقه‌مند هستند که جهان فیلم‌های شماها را به سمت معنادار کردن خارج از خود فضای فیلم ببرند. تلاشی برای دیدن و شنیدن مفاهیمی که الزاماً در بطن داستان حضور ندارد. حالا اجازه بده از این بحث بگذریم و برویم به سراغ یکی از ارکان جدی این دو فیلم که مریم است. اساساً برای اینکه چنین بازیگر توانایی کنار تو ایستاده، زن اصلی داستانت را برای مریم می‌نویسی؟ چون به لحاظ شمایل ظاهری و فیزیک بازیگرو به لحاظ کاراکتری در این دو فیلم آنقدر مریم همه جوره برای نقش مناسب بود که این تلقی پیش می‌آید. و اصولاً پروسه انتخاب بازیگر برای شما چطور پیش می‌رود؟ با توجه به مهجور بودن سینمایت و اصل جدی تنهایی که در جهان داستان شما محور بسیاری اتفاقات است باید وسواس خاصی برای انتخاب بازیگر وجود داشته باشد. کسی که ساحت کلمه را بشناسد و توانایی درک و بازی این نقش‌ها را داشته باشد. حتی برای کار اول به سراغ یک شاعر رفتی. گویا تنها بازیگر بودن برای کاراکترهای قصه‌های تو کم است.**

صناعی‌ها: یکی از مهم‌ترین و حساس‌ترین بخش‌های فیلم همین انتخاب بازیگر است. بخشی که مدت طولانی برای آن وقت صرف می‌شود حتی برای بازیگران تک‌سکانسی همه جا را می‌گردم. به تئاترها و آموزشگاه‌ها و تمرین‌ها سر می‌زنم تا بتوانم به بهترین ترکیب ممکن در بازیگرها برسم. همان‌طور که می‌گویی پروسه انتخاب بازیگر برای من از همان شروع مرحله شخصیت‌پردازی، زمانی که در حال نوشتن فیلمنامه هستیم شروع می‌شود. از همان زمان به این فکر می‌کنیم بازیگری را انتخاب کنیم که هم به لحاظ فیزیکی هم به لحاظ آن بازیگری مناسب‌ترین باشد. در این مرحله هم اصلاً شیفته سلبریتی‌ها و ستاره‌ها و چهره‌ها نیستم. ممکن است در شرایطی بازیگری چهره برای بازی در نقشی در فیلم من مناسب باشد ولی در مرحله اول اصلاً در ذهن من چنین انتخابی وجود ندارد. یعنی اساساً به این فکر می‌کنم چه کسی نزدیک‌ترین آدم به شخصیتی است که من نوشته‌ام. نه به معنی کسی عین آن شخصیت مثل کارگردان‌هایی که می‌روند سراغ نابازیگری که دقیقاً خود کاراکترشان باشد. من در واقع دنبال بازیگرهای خوبی می‌گردم که حتی ممکن است کمتر دیده باشند ولی آن خودشان، جنس بازی و صدا و فیزیک‌شان خیلی به شخصیتی که ما طراحی کرده‌ایم نزدیک است. اما در مورد انتخاب خود مریم در این فیلم برخلاف احتمال باران اسیدی ما از ابتدای نگارش فیلمنامه می‌دانستیم مریم قرار است این نقش را بازی کند. در فیلم قبل مریم جز گزینه‌های بازی نبود با وجود اینکه مریم تأثیر زیادی در شکل‌گیری شخصیت مهسا داشت اما ما نمی‌دانستیم مریم قرار است این نقش را بازی کند و بعدتر به نتیجه رسیدیم که خودش هم بازی کند. اما اینجا بواسطه شناختی که از این شخصیت داشت می‌دانستیم که قرار است خودش بازی کند. مریم با الهام از یکی از افراد نزدیک خودش از همان ابتدا در طراحی این کاراکتر نقش اساسی داشت. و چون می‌دانستیم مریم قرار است این نقش را بازی کند بنابراین بر مبنای شناخت از خودش و توانایی‌هایش این شخصیت را طراحی کردیم. از همین جهت فکر می‌کنم نتیجه هم نتیجه مطلوب‌تری است وقتی می‌دانی که چه بازیگری قرار است این نقش را بازی کند و به طراحی من به‌عنوان کارگردان هم کمک بسیاری می‌کند.

■ **از بیرون که نگاه می‌کنی بعضی کارها مثل نوشتن و کارگردانی کار فردی است. درست است که از اتمسفر اطراف و حضور و کمک آدم‌ها کمک می‌گیریم اما ته ماجرا کار تک نفره است. شماها اما از صفر تا صد کار را مشترک انجام می‌دهید. جاهایی یکی‌تان پر رنگ‌تر جای دیگری آن یکی. چه طور رابطه کاری و شخصی‌تان را به هارمونی رسانده‌اید و توانستید با هم دست‌کم در خروجی کار حرفه‌ای به دو فیلم موفق برسید؟**

مقدم: خلق یک اثر به تنهایی از این نظر ساده‌تر است که تو جهان‌بینی شخصی‌ات را بدون هیچ تعاملی با دیگری بست می‌دهی و راحت به آن می‌پردازی. ولی وقتی با دیگری می‌نویسی باید در تمام موارد اتفاق نظر داشته باشی و برای اختلاف نظر باید با هم کنار بیایید. این روند کاری خوبی‌های خودش را دارد و سختی‌های خودش را. سختی‌اش را می‌شود گذراند اگر ایگو و غرور شخصی را کنار بگذاری تا مسیر کاری مشترک راحت‌تر بگذرد. و یکی از بزرگ‌ترین خوبی‌های آن هم این است که همیشه ایده‌های تازه کنارت داری. البته شرط اصلی و مهم این نوع همکاری‌ها این است که آدم‌ها جهان‌بینی مشترک داشته باشند و در اجرای ایده اصلی و سمت‌وسوی آن اتفاق نظر باشد. باقی مسیر هم یک شانس است. گاهی همه اینها هست اما آدم‌ها نمی‌توانند با هم خوب کار کنند.

صناعی‌ها: مریم توضیح جامعی داد. فقط اجازه بده من این را اضافه کنم که به هر حال هر کار گروهی احتیاج به رفتار کار گروهی دارد. یعنی آدم‌ها می‌بایست هم خوب بشنوند و هم بلد باشند منظور خودشان را به هم خوب برسانند. از طرف دیگر هم باید از قوه اقناع خودشان استفاده کنند و بتوانند همدیگر را در مواقعی که به چیزی اعتقاد صددرصد دارند قانع کنند. ما در کار با هم بعد از هر کشمکش و چالشی یک نفر سعی می‌کند طرف مقابل را با منطق خودش قانع کند. ما حتی سعی می‌کنیم در ارائه منطق به هم کافی عمل کنیم و در واقع بتوانیم همدیگر را مستدل قانع کنیم. در این صورت است که متن در طول مسیر نگارش مدام چکش‌کاری می‌شود. چون ما مدام درباره زوایای مختلف آن با هم حرف می‌زنیم و همه چیز را مدام زیر و رو می‌کنیم.

■ **چیزی که هر روز بیشتر از قبل بقای سینمای مستقل را تهدید می‌کند جابه‌جا شدن سطح دستمزدها و بودجه فیلم است. به نسبت کار قبل سختی‌های کار کردن به‌عنوان فیلمساز مستقل در این فیلم چه تأثیری روی روند کار داشته است؟ گمان می‌کنی چه قدر در این فضای ملتهب اقتصادی در سینما به‌عنوان یک فیلمساز غیر وابسته بتوانی دوام بیاوری؟**

صناعی‌ها: کماکان سختی‌ها سر جای خودشان هستند. فیلم‌هایی مانند فیلم ما که برای گیشه به معنای فروش چند میلیاردی و زدن رکوردها ساخته نمی‌شود طبیعتاً کار سخت است. هم جذاب سرمایه هم بواسطه داشتن بودجه کم تولید و شرایط تولید سخت است. خب در چنین شرایطی اول از همه باید سعی کنی روزها و تایم فیلمبرداری را کنترل کنی که زیاد نشود. از سوی دیگر از همکاران و دوستانی دعوت به کار کنی که لطف داشته باشند و بیایند و با دستمزد کمتری در فیلم حضور داشته باشند. همواره شمایلی از این تنگنای مالی در ذهن وجود دارد و مجبوری قواعدش را تا حدود زیادی رعایت کنی. ولی من به شخصه به این مدل فیلمسازی عادت کرده‌ام و چه بسا برایم جذاب‌تر هم شده است. طعم جالبی دارد. اینکه تو با ممارست و سختی تلاش می‌کنی یک فیلم اثرگذار بسازی برای خودت لذتبخش است. مثل تفاوت بین رفتن به یک هتل شش ستاره در شمال یا چادر زدن وسط جنگل است. برای کاراکتر من همراهی با رفقا و کمپ کردن جذاب‌تر است در واقع می‌توانم بگویم واقعی‌تر است و به زندگی من نزدیک‌تر. من به این مدل فیلمسازی که شبیه چادر زدن وسط جنگل است حتی اعتقاد پیدا کرده‌ام و سلیقه و مدل فیلمسازی من شده است. گاهی حتی به خلاقیت بیشتر من هم کمک می‌کند. خیلی مشکلی با آن ندارم و سعی می‌کنم در مسیرش حرکت کنم.

ادامه در صفحه ۱۴

صناعی‌ها:
مسلما یک فیلم سمبلیک از جنس سینمای اروپا یا روسیه نساخته‌ایم. سینمایی که همه کاراکترها هم سمبلیک باشند و فضاسازی به این سمت برود، سینمای دیگری‌است و حال و هوای متفاوتی دارد. ما در واقع شخصیت‌های واقعی برآمده از دل جامعه را انتخاب می‌کنیم و سعی می‌کنیم مشکلات جامعه را مطرح کنیم

«سینما» هنوز کار می‌کند

«خورشید» قصه‌گو و به‌روز است؛ با اجرایی در سطح فیلم‌های مهم این سال‌های سینمای جهان

خسرو نقیبی

جشنواره را با «خورشید» تمام کردم. فیلم تازه مجید مجیدی. یادآور سالیان اتفاق‌بودن یک فیلم از مجیدی برای سینمای ایران. برای من که هیچ‌وقت سینمای او سینمای محبوبم نبوده، معتقدم «پدر» و «بچه‌های آسمان» فیلم‌های متوسطی هستند و «رنگ خدا» فیلم بدی و از کل آن کارنامه ستایش‌شده فیلم بیش‌تر موردعلاقه‌ام «باران» است، «خورشید» یک اتفاق در سینمای مجیدی‌است. یادآور تسلط بر تکنیک فیلم «باران» و البته پیشرفت در قصه‌گویی که این دومی حاصل حضور پررنگ نیما جاویدی در کنار مجیدی‌است.

در «خورشید» با یک دو خطی درست‌وحسابی سروکار داریم. پسربچه‌ای با گذشته تاریک خانواده، برای نجات مادر از تیمارستان و به‌دست‌آوردن سرپناه، مأموریتی را می‌پذیرد که به‌دلیل سنش به او محول شده. او باید در پوشش یک بچه‌مدرسه‌ای در یک دبستان ثبت‌نام کند، آب‌انبار آن‌جا را حفر کند و به یک گنج برسد. داستان، قصه روزهای حضور او در این مدرسه است. دوخطی «خورشید» روی کاغذ کار می‌کند. جذاب است. هم این قصه در مدرسه با شاخ‌وبرگ‌های کافی خوب پرورانده شده و هم در اجرا مجیدی بدون اینکه به دام نمایش فقر بیفتد روایتی بدون ترحم و سرراست از این قصه ارائه می‌دهد. حتی آگاهانه از فصل‌هایی با امکان سانتی‌مانتال برگزارشدن فرار می‌کند. مثلاً فصل وداع خانواده افغان را با جای خالی پسر در نیمکت و خالی‌شدن محل زندگی‌شان نشان می‌دهد و نه در اشک و آه رفتن‌شان و افتادن پسر پی کاروان آنها (که پیش‌تر سابقه‌اش در کارنامه مجیدی وجود دارد).

«خورشید» اجرای به اندازه‌ای دارد، یک فیلم به زبان سینما، بدون اینکه شبیه سینمای جشنواره‌ای قدیم ایران باشد، یا شبیه موج‌های تازه به راه افتاده این سینما. بیش از هرچیز شبیه فیلم‌های قصه‌گوی این سال‌های سینمای جهان. همان چیزی که مثلاً در این دو سال از سینمای ژاپن و کره به سینمای روز عرضه شده؛ منظورم «دله‌دزدها» و «انگل» است. «خورشید» را براحتی می‌توان در این تراز قرار داد و برای آن، یک نمایش بین‌المللی خوب و موفقیت در جشنواره‌های مهم جهانی را پیش‌بینی کرد؛ اگر البته قدری از مدت زمان کنونی و فصل‌های زیرزمین مدرسه بکاهد تا ریتم بهتری پیدا کند و البته یک فصل لودهنده قصه در آرامگاه ارامنه را هم دور بریزند. از جاویدی و مجیدی، با هوشی که در نگارش متن به خرج داده‌اند، چنین گافی برای بازکردن گره و گرفتن حس همراهی آن لحظه نهایی مشترک با قهرمان از تماشاگر، خیلی بعید است.

پیش هر بیگانه گویم راز خود

«آتابای» یکی از بهترین فیلم‌های شخصیت‌محور جشنواره است

یحیی نطنزی

مهم‌ترین مشکل فیلم‌های قبلی نیکی کریمی فیلمنامه بود؛ فیلمنامه‌ای که پتانسیل تبدیل‌شدن به فیلم بلند نداشت («یک شب»)، فاقد بلندپروازی‌های لازم برای تبدیل‌شدن به اثری سینمایی بود («چند روز بعد»)، نمی‌توانست قصه را تا پایان جذاب نگه دارد («سوت پایان») یا در کلیشه زن مظلوم و مرد ظالم دست و پا می‌زد و قصه جدیدی برای تعریف‌کردن نداشت («شیفت شب»). در مقابل اما مهم‌ترین نقطه قوت «آتابای» فیلمنامه‌اش است؛ فیلمنامه‌ای که این بار استفاده خلاقانه‌ای از بستر دراماتیک و جغرافیایی داستانش می‌کند و یکی از ماندگارترین شخصیت‌های مرد جشنواره امسال را برایمان به نمایش می‌گذارد. آتابای در فیلم جدید نیکی کریمی مرد تلخ‌اندیشی است که برعکس بسیاری از فیلم‌های دیده شده در این چند روز از یک تلخی تحمیل‌شده و باسمه‌ای رنج نمی‌برد. زمینه‌چینی‌های حساب‌شده فیلمنامه، از نریشن هدفمند گرفته تا ارجاع به گذشته دور از دسترس و ترسیم یک موقعیت پیرامونی متلاطم برای شخصیت، باعث شده این شخصیت در فیلم به خوبی در قالب مردی سرخورده فرو برود و بازی تحسین‌برانگیز هادی حجازی‌فر هم جذابیت‌های آن را مضاعف کند. موقع تماشای فیلم با جهانی بشدت واقعی مواجهیم که قاعدتاً نباید روزنه امیدی در آن باشد. جهانی با مرگ‌های خودخواسته و ناخواسته، خانواده‌های فروپاشیده، مصیبت‌های گریزناپذیر، بیماری‌های صعب‌العلاج، پنهان‌کاری‌های ویران‌کننده و فرصت‌های از دست رفته. با این حال فیلمنامه به شکل جذابی تلاش می‌کند از دل این موقعیت‌های بغرنج که هر کدام‌شان می‌توانند دستمایه یک فیلم ضعیف منتسب به جریان سینمای اجتماعی ایران باشند، دنبال رویکرد تازه‌ای بگردد و به کمک ایماژهای بصری و تأکیدهای حسی کارگردان تأثیرگذاری به مراتب عمیقی به دست بیاورد. خوشبختانه نیکی کریمی هم تا حد زیادی توانسته برای بن‌مایه‌های موجود در فیلمنامه هادی حجازی‌فر معادل‌های تصویری مناسبی پیدا کند و با کمک خود او از ظرافت‌های شیرین زبان ترکی هم بهره زیادی ببرد. البته «آتابای» هم در متن و هم اجرا تأثیرپذیری آشکاری از فیلم‌های مورد علاقه فیلمنامه‌نویس و کارگردانش گرفته. اما چیزی که فیلم را از تبدیل‌شدن به یک اثر تقلیدی یا سطحی فراتر می‌برد و جایگاهی ویژه برایش خلق می‌کند بهره‌گیری مناسب از ظرفیت‌های بومی و تطبیق آنها با موقعیت داستانی فیلم است؛ به همین دلیل اصلاً نمی‌شود فیلم را در بستری به جز روستایی که قصه در آن می‌گذرد و با آدم‌هایی غیر از چهره‌هایی که در فیلم می‌بینیم تصور کرد و انتظار همین تأثیرگذاری را داشت.

«آتابای» فیلم رازها و لحظه‌هاست. لحظه باخبرشدن از فروخته‌شدن باغ، لحظه رؤیارویی با پدری که امانت‌دار خوبی نبوده، لحظه گفت‌وگوی افشاگرانه آتابای و یحیی در مقبره شمس و بعدتر هم‌نشینی درخشان‌شان در تاریکی شب و در حاشیه ساحل، لحظه برملا شدن راز سیما و البته لحظه تماشایی حرف‌های بی‌پرده آتابای و سیما. ناتوایی در خلق هر کدام از این لحظه‌ها می‌توانست لحن یکدست فیلم را به دست‌انداز بیندازد و از جذابیت اثر نهایی بکاهد. در شکل فعلی اما با فیلمی طرفیم که منحنی دراماتیک خود را از ابتدا تا انتها به خوبی پیش می‌برد و بی‌آن‌که بخواهد به دام احساسات‌گرایی بیفتد تماشاگر را در دل داستانی سرشار از ریزه‌کاری و موقعیت‌های تماشایی قرار می‌دهد؛ موقعیت‌هایی که بعد از تماشای فیلم با ما می‌مانند و این برای کارگردانی که این بار دورخیز هوشمندانه‌ای برای ساخت فیلمش کرده یک دستاورد است.

* عنوان یادداشت بخشی از شعری سروده واقف لاهوری‌است.