



گفت و گو با سعید عقیقی

فیلمنامه‌نویس «صداها»

نگاه متفاوت به زن

جمیله دار الشافعی

سعید عقیقی را اولین بار در همایش آسیب‌شناسی سینما در فرهنگ‌سرای ارسباران دیدم که دغدغه بسیاری برای سینمای فرهنگی و هنری داشت. بعد که با فیلمنامه‌های هفت پرده و شب‌های روشن به همراه فرزند موتمن به سینما آمد، نشان داد که حرف‌هایش فقط حرف نیست و در عمل هم به آنها معتقد است. شب‌های روشن تحسین بسیاری از منتقدان و سینمادوستان را برانگیخت و تا مدت‌ها موزه آن زیر زبان‌ها بود. هفت سال طول کشید تا دوباره عقیقی با فیلمنامه‌های دیگر با عنوان **صداها** به سینما بیاید. او در فاصله این دو، ۴۱ فیلمنامه نوشته که هر کدام به دلیلی ساخته نشده‌اند، این است که خود را فیلمنامه‌نویس کم‌کاری نمی‌داند. شاید آخرین باری باشد که با او به عنوان فیلمنامه‌نویس مستقل گفت و گو می‌کنیم، چرا که به تازگی یکی از فیلمنامه‌هایش را خودش برای تلویزیون کارگردانی کرده است.

اولین نکته‌ای که در فیلمنامه صداها توجه را جلب می‌کند، فرم روایی متفاوت آن است. این فرم از جهت غیرخطی بودن به فیلمنامه هفت پرده و از جهت دو نفره بودن در هر پرده به فیلمنامه شب‌های روشن شبیه است. همچنین روی ایجاد تعلیق هر پرده برای ورود به پرده‌های بعدی بیشتر از هفت پرده تأکید شده و از نظر حال و هوای شاعرانه رقیق‌تر از شب‌های روشن است. خودتان در مسیر فیلمنامه‌نویسی تان صداها را در مقایسه با دو فیلمنامه قبلی تان که به فیلم تبدیل شده چگونه می‌بینید؟



عکس‌ها: میثم محمدی، فیلم نگار

راستش را بخواهید هر کدام از این سه فیلمنامه ویژگی‌ای دارند که آن را از دیگری متمایز می‌کند. یک راه‌حل سینمایی که از گذشته وجود داشت و در اوایل دهه ۹۰ به سینمای مستقل بسیار کمک کرد، پیدا کردن راه‌حل برای فرمول‌های روایی جدید است که در مباحث مطالعات سینمایی «ساختار نو» نام‌گذاری شده است. **هفت پرده** و **صداها** از این ساختار پیروی می‌کنند. «زمان» اولیت اول «ساختار نو» است. وقتی شما «زمان» را تغییر می‌دهی، چه به شکل پراکنده، چه به شکل معکوس، فیلمنامه‌ات در مجموعه فیلمنامه‌های «ساختار نو» قرار می‌گیرد. هر فیلم (یا فیلمنامه) تلاش می‌کند این تجربه را به شیوه‌ای دیگر گسترش دهد. مثلاً گی‌یرمو آریه‌گا این راه‌حل را به شیوه‌ای تغییر می‌دهد. در **عشق سگی** گرانیگاه همان ایده تصادف است. اما در **۲۱ گرم** با ایده پراکندگی کار می‌کند.

زمان در ۲۱ گرم مبدأ ندارد. بله. سیر آن یک سیر الکترونی است، یعنی جای مشخصی برای گرانیگاه آن وجود ندارد. در بابل با ایده توازی کار می‌کند و سیر روایت آن حالت چوب امداد دارد. تفنگی که از یک جا به جای دیگر منتقل می‌شود، نقطه گرانیگاه فیلمنامه است. **صداها** یک گرایش از این ساختار نو را دنبال می‌کند.

به نظر من صداها شبیه هیچ کدام از این فیلمنامه‌ها که مثال زدید نیست، بیشتر نزدیک به ۵x۲ فرانسوا اوزون و یا برگشت‌ناپذیر است. ساختار معکوس آن، بیشتر این دو فیلمنامه را به یاد می‌آورد. هر چند از نظر زمانی که اولویت ساختار نوشت، تفاوتی با این دو دارد و آن برگشت به عقب هر پرده نسبت به پرده قبلی است. در ۵x۲ و برگشت‌ناپذیر پرده‌های فیلمنامه هیچ اشتراک زمانی ندارند. مثلاً اگر پرده پنجم از **D تا E** باشد، پرده چهارم از **C تا D** است. اما در صداها مثلاً اگر پرده اول چهار تا پنج بعد از ظهر باشد، پرده دوم سه‌ونیم تا چهارونیم است و به همین ترتیب زمان با تداخل در پرده قبلی به عقب برمی‌گردد. بله. فیلمنامه **صداها** از ترکیب دو فرمول به دست آمده که در «ساختار نو» شناخته شده هستند. فرمول پراکندگی که **۲۱ گرم** در آن ساخته شده و فرمول روایت معکوس که شما برگشت‌پذیر را با دیدن **صداها** به یاد می‌آورد. اما نکته‌ای در آن هست. در راه‌حلی که **صداها** سعی می‌کند ارائه بدهد، مکان‌ها هم به همراه شخصیت‌ها تغییر می‌کنند.

به عبارت دیگر در **صداها** در مکان‌های مختلف زمان عوض می‌شود. طی طریق **برگشت ناپذیر** به لحاظ زمانی طی طریق مستقیم است. حلقه‌های اتصال هم شامل زمان است و هم شامل شخصیت. حالا این که این راه‌حل در **صداها** پیروز می‌شود یا شکست می‌خورد، در مرحله مواجهه فیلم با تماشاگر معلوم می‌شود. **هفت پرده** شکل دیگری از ساختار نو را ارائه می‌دهد. در آن بخشی از روایت در ابتدا گفته می‌شود و سپس برمی‌گردیم به یک زمان دیگر ...

بیشتر شبیه پالپفیکشن است.

یا بعضی از فیلمنامه‌های برادران کوئن را هم می‌توان به آن اضافه کرد. مدل‌های رفت و برگشتی مقطعی است. مثلاً **کشستی گیر** دایان آرتوفسکی که در آن زمان یک صحنه مسابقه کشتی ناگهان به چند دقیقه عقب‌تر و گاهی هم چند دقیقه جلوتر می‌برد. این بازی به شکل مقطعی مدام در آن تکرار می‌شود. در **هفت پرده** هم به همین شیوه تکه‌ای از داستان که کمی جلوتر از زمان مبدأ است روایت می‌شود، سپس برمی‌گردیم به روایت خطی داستان و در آخر به همان اندازه که در روایت ابتدایی جلو رفته‌ایم، به عقب برمی‌گردیم. کمی وارد قطعه‌ای که قبلاً دیده‌ایم می‌شویم. این زمان در واقع زمان آینده است، اما در بار اولی که آن را دیده‌ایم نمی‌دانستیم چه زمانی را نشان می‌دهد. اشاره‌ام به همان صحنه‌ای است که آن چهار جوان مرده‌اند و درباره موضوعی حرف می‌زنند.

اشاره کردید که پس از مواجهه فیلم با مخاطب معلوم می‌شود این ساختار چقدر موفق بوده. به اعتقاد من فیلم در یک ساعت اول به دلیل وحدت مکانی‌اش (یعنی ماندن در یک ساختمان واحد) و موتیف‌هایی که به واسطه این مکان ثابت از آنها استفاده می‌کند مثل موتیف آیفون که بخشی از وظیفه معرفی زمان را به عهده دارد و موتیف صداها خارج از قاب همسایه‌ها انسجام درستی دارد. اما خروج از آن ساختمان انسجام به دست آمده را در ذهن مخاطب به هم می‌ریزد. من فکر می‌کنم لازم بود یا همه فیلمنامه طوری طراحی شود که از ساختمان خارج نشود و یا بهتر از آن در همان پرده‌های ابتدایی یک سکانس خروج از ساختمان می‌داشتیم که این نشانه‌گذاری وحدت مکان در ذهن مخاطب به وجود نیاید. در واقع در حال حاضر صداها طوری است که گویی راوی ساختمان است و در دو پرده آخر قانون روایت نقض می‌شود.

یک راه‌حل این بود که ما موقعیت‌های دراماتیکی ایجاد کنیم که ما را به جبر در فضای خانه نگه دارد. اما این علیه درون‌مایه و راه‌حل کلی بود که می‌خواستیم بیننده دریافت کند. ما می‌خواستیم درون‌مایه بی‌مسئولیتی ساکنان این ساختمان نسبت به محیط یا استیصال آنها نسبت به رخدادی باشد که در آن فضاست. ضمن این

که ما یک آدم دیگر را از مکانی دیگر به این ساختمان می‌آوریم برای رخدادهای اصلی. طبیعتاً اگر موقعیت مکانی رویا آن قدر به مکان حمید نزدیک بود که فاصله‌ای بین آمدن او و رضا وجود نداشت، اساساً قتلی اتفاق نمی‌افتاد. بنابراین راه‌حل اول در تضاد با درون‌مایه و موقعیت دراماتیک قرار می‌گیرد. در مورد موتیف‌ها که اشاره کردید، نکاتی وجود دارد. اولین نکته حضور شخصیت شیرین است. ما می‌خواستیم یک نفر، شیرین - که از جانب مادرش متهم به بی‌مسئولیتی است - از مکانی دیگر وارد این ساختمان شود و روی وقایع آن تأثیر بگذارد. بنابراین مجبور بودم او را در خانه‌اش نشان بدهم.

و تأکید کنید که او ساکن این ساختمان نیست.

بله. برایم مهم بود که شخصی خارج از ساختمان مسئولیتی را به عهده بگیرد که ساکنان ساختمان از زیر آن شانه خالی می‌کنند. در مورد موتیف‌ها: آنها به نوعی دیگر در دو پرده آخر تکرار می‌شوند. ماشینی که نگار در پرده‌های قبلی به آن اشاره کرده و شیرین اظهار بی‌اطلاعی می‌کند، جلوی خانه شیرین می‌ایستد. کتابی که در خانه حمید در دست رضا و در دست رویا دیده‌ایم، در پرده آخر معرفی می‌شود که به چه دلیل رضا با این کتاب به آن خانه آمده. من نمی‌خواستیم به جبر و اصرار خودم را به حضور در خانه محدود کنم. **این را قبول دارم که سؤال‌هایی در پرده‌های قبل از دو پرده آخر ایجاد می‌شود که پاسخ آنها به درستی در پرده‌های پایانی گنجانده شده، اما بیشتر منظورم به قراردادی است که میان مخاطب و فیلم گذاشته می‌شود که ما در واحدهای مختلف این ساختمان در گردشیم و ناگهان این قاعده به هم می‌ریزد.**

در فیلمنامه اصلی، پرده سوم در خانه شیرین اتفاق می‌افتاد. به این ترتیب که شیرین به خانه می‌آمد و با مادرش به یک مصالحه و آشتی می‌رسید. احساس می‌کند بیرون فضای امنی نیست و بهتر است با مادرش کنار بیاید. تنها کاری که می‌کند خاموش کردن تلویزیون است که بتواند بدون مزاحمت آن با مادر گفت‌وگو کند و ضمناً مادر هم اول و آخر زندگی‌اش را از تلویزیون دریافت نکند.

یعنی معتقدید آن نسخه فیلمنامه بهتر است یا خودتان ترجیح دادید صحنه را حذف کنید.

بله. به نظرم نسخه اصلی، نسخه درست‌تری بود.

پس چرا در اجرا به این نسخه رسیدید؟

من فکر می‌کنم کارگردان، به خصوص در مرحله تدوین نگران زمان فیلم بود. در واقع احساسش این بود که در زمان کمتر، مخاطب بهتر با فیلم ارتباط برقرار می‌کند. **ولی الان فیلم کمتر از ۹۰ دقیقه است. یک سکانس در نهایت ۱۰ دقیقه به آن اضافه می‌کرد. ۱۰۰ دقیقه هم زمان معقولی برای چنین فیلمی است.**

الان فیلم ۸۵ دقیقه است و آن نسخه ۹۷ دقیقه. که

این ۱۲ دقیقه فقط مربوط به سکانس رابطه شیرین و مادرش نیست. بخش‌هایی از صحنه‌های مربوط به سهیل هم حذف شد. همه فیلم‌برداری شدند، ولی در مرحله تدوین تصمیم به حذف آنها گرفته شد. به نظر من ماندن آن چند دقیقه در فیلم به شخصیت سهیل هم کمک می‌کرد.

که در فیلم حاضر کمی کم‌رنگ است.

همه فیلم ۱۰ سکانس است. ۹ سکانس آن تنش دارد و یک سکانس پایانی سکانسی عاشقانه است. آن ۹ سکانس مثلثی را تشکیل می‌دادند که به طور عادی عقب عقب می‌روند و در پایان سکانس عاشقانه رضا و رویا وجود دارد که رابطه آنها را معرفی می‌کند. به نظرم به لحاظ استواری دراماتیک هم آن نوع ساختار اولیه در ذهن مخاطب بهتر جواب می‌داد.

حذف صحنه رابطه مسالمت‌آمیز شیرین و مادرش از نظر مفهومی هم در قصه تغییر و شاید بتوان گفت کاستی ایجاد کرده. عنصر تأثیرگذار در ماجرا که خود پلیس را به محل وقوع آن فرامی‌خواند و به نوعی قانون را اجرا می‌کند، احساس ناامنی کرده و به خانه‌اش برمی‌گردد.

کاملاً و علاوه بر آن تقارنی با پرده نهم وجود داشت که حالا وجود ندارد و عاملی می‌شود که شما این ایراد را ببینی که بیرون آمدن از ساختمان یک گریزگاه است و توجیه روایی ندارد. که خودم هم با آن مسئله دارم.

کمیت حضور شیرین را هم که در نسخه فعلی پایین است جبران می‌کرد. او شخصیت تأثیرگذاری است. حتی آینده شخصیت اصلی - رویا - را او رقم می‌زند؛ آینده‌ای که من احساس کردم شخصیت حمید در همان سکانس اول در دیالوگ «تو از من هم بیچاره‌تری. روزی هزار دفعه می‌میری تا بکشنت» به آن اشاره می‌کند. انگار که می‌داند پلیس رویا را دستگیر می‌کند و به جرم قتل او به اعدام محکوم می‌کند و او باید منتظر مرگش بماند. منظور از دیالوگ همین است؟

بله. در واقع حمید مطمئن است که حتماً این اتفاق برای رویا می‌افتد.

دیالوگ طوری است که دقیقاً به حالت یک اعدامی اشاره می‌کند که روزی هزار بار می‌میرد تا واقعاً پای دار برود. برگردیم به بحث شیرین. قبول دارید که با توجه به تأثیرگذاری مهمش در فیلمنامه، اندازه حضور او از نظر زمانی کم است؟

مدلی که فیلمنامه انتخاب می‌کند به این صورت است: رویا و حمید، سهیل و مریم، شیرین و مادرش و بعد دوباره حمید و رویا، سهیل و مریم و این بار شیرین و نگار و بار سوم حمید و رضا، سهیل و مریم و بعد شیرین و مادرش.

و یک تک سکانس رویا و رضا.

بله در واقع مدل هندسی آن سه مثلث و یک خط است.

این مدل کمک می‌کند که حرکت هندسی آن در ذهن مخاطب هم شکل بگیرد. با این روشی که من خدمتتان گفتم، این تصور پیش نمی‌آید که ما سه شخصیت اصلی داریم که تعدادی شخصیت کم‌رنگ دور و بر آنها حضور دارند.

نوع نگارستان چگونه بود؟ یادم هست در هفت پرده گفته بودید که پرده‌ها را نه به ترتیب، بلکه پراکنده نوشتید. ابتدا پرده شش و پنج و بعد بازگشته بودید به پرده اول و دوم و الی آخر. صداها را به ترتیب آن چه در فیلم می‌بینیم نوشتید؟ یا قصه اصلی را از آغاز به پایان نوشتید؟ یعنی پرده دهم یا نهم تا پرده اول؟

برای نوشتن صداها یک جدول داشتم که در آن زمان تقریبی صحنه، رخداد موجود در صحنه و شخصیت‌های آن را نوشته بودم. بر اساس آن حرکت کردم و مستقیم نوشتم. دقیقاً مثل همین روند و ترتیبی که در فیلم

سال ۸۳ یک طرح یک خطی در ذهنم بود با شخصیت یک صداگذار. آن را یک بار برای رضا دلپاک تعریف کردم. قصه این بود یک صداگذار در یک فضای بسته است و صدای واحدهای دیگر را می‌شنود و متوجه می‌شود در یکی از واحدها جنایتی در حال وقوع است. خط اصلی همین بود. در مرحله بعد داستان جنایت را طراحی کردم یعنی مثلث رویا، رضا و حمید و بعد از آن داستان‌های طبقات و خانه‌های دیگر که همان داستان مثلث نگار، شیرین و مادر شیرین است.

این شخصیت‌های مثلث آخر، یعنی نگار، شیرین و مادرش را بر چه اساسی طراحی کردید. در نگاه اول بی‌ربط به داستان اصلی، یعنی همان جنایت به نظر می‌رسند. حتی مریم - همسر سهیل - هم تا حدودی همین ویژگی را دارد. سهیل و نگار که ساکنان ساختمان هستند، وجه اشتراکاتی دارند مثل این که هر دو نسبت به جنایتی که اطرافشان



می‌بینیم. می‌دانم که همیشه شیوه فیلمنامه‌نویسی‌تان این گونه است که از طرح چند صفحه‌ای به فیلمنامه اصلی می‌رسید. یعنی سیناپس و ردیف ساکنان و کارت تهیه نمی‌کنید. در صداها هم به همین صورت عمل کردید؟

این بار شیوه نوشتنم با همیشه تفاوت داشت. احساس کردم این فیلمنامه به گونه‌ای است که حتماً باید جدول ساکنان داشته باشم. مهم‌ترین دلیلش هم این بود که در صداها ما ۱۰ ساکنان بیشتر نداریم، بنابراین فرصت مناسب را نداریم که فیلمنامه را گسترش دهیم. در واقع جدولی که توضیح دادم، جای طرح چهار پنج صفحه‌ای را گرفت. جدول جلوی رویم بود و بر اساس آن صحنه‌ها را نوشتم.

ایده اولیه صداها کی و از کجا آمد؟ با دیدن کتاب یا فیلم خاصی یا ...

در معرض خطرند. مثل این که شما به خیابان می‌روید مثلاً برای خرید و ممکن است کتک هم بخورید، حالا دفعه بعد که می‌دانید کتک می‌خورید، با قصد و غرض می‌روید. ما در صداها تعدادی شخصیت داریم که هر کدام نمونه‌ای برای بخشی از جامعه هستند.

البته همه متعلق به طبقه متوسط هستند. از بخش‌های فرودست و یا متمول نمونه‌ای نداریم.

در بسیاری از بزنگاه‌های تاریخی، فقر نقش اصلی را بازی نمی‌کند. شخصیت‌های ما معضلات مهم‌تری از دارایی و نداری دارند، من آدم‌ها را از طبقه متوسط انتخاب کردم به دلیل این که لایه اصلی جامعه ایران را طبقه متوسط تشکیل می‌دهند. طبقه متوسط هم غم نان دارند کما این که سهیل در فیلمنامه صداها می‌گوید اگر در اینجا را ببندند، من از نان خوردن می‌افتم. فرزند مؤتمن وقتی فیلمنامه را خواند، گفت این سهیل منم ... لایه اصلی در جامعه ما که مانع رسیدن حقیقت به کل جامعه هست بخشی از طبقه متوسط است. این طبقه به دلیل نیازهایی مثل شناخته شدن - شهرت - و پول بخشی از نیازهای جامعه را تحریف می‌کند. این دقیقاً همان کاری است که سهیل در فیلمنامه صداها انجام می‌دهد. سهیل خیلی دوست دارد صدای طبقات بالا را گوش بدهد، ولی حاضر نیست در آنها مداخله کند.

پس تم اصلی صداها بی‌مسئولیتی است.

دقیقاً. اگر به عنوان درون‌مایه سراغ آن برویم، بی‌مسئولیتی است و در مرحله بعد قضاوت. همه شخصیت‌های این فیلمنامه مثل اکثریت افراد جامعه ایرانی همدیگر را می‌پایند. نگار و شیرین ظاهراً با هم دوست هستند، ولی قضاوت شیرین نسبت به نگار «دختره بنگی» است. قضاوت نگار نسبت به سهیل با این دیالوگ مشخص می‌شود: «همچین حلقه‌ش رو تو دستش می‌چرخونه ...» همه ما در جامعه زندگی پنهانی داریم و تا وقتی که سر یک بزنگاه تاریخی نرسیم یا موقعیت آن پیش نیاید، لزومی نمی‌بینیم پنهان‌کاری‌هایمان را آشکار کنیم. با این نگاه به قضیه معلوم می‌شود که ایده پنهان‌کاری شیرین از نگار، همان جا که نگار مشخصات آن پسر را به او می‌دهد و او خود را به نشناختن می‌زند، از کجا وارد فیلمنامه شده. دوست عزیز منتقدی به این موضوع به عنوان گاف فیلمنامه اشاره کرده بود که نگار در یک صحنه پسر را نمی‌شناسد و در صحنه بعدی که از نظر زمانی در فیلمنامه قبل از صحنه گفت‌وگوی نگار و شیرین بر سر جیب قرمز است، شیرین جلوی در خانه‌اش از جیب قرمز پیاده می‌شود. این برداشت‌های اشتباه به هوش و ذکاوت مخاطب مربوط نیست، به مکانیسم مغز مربوط است. این مکانیسم در حالت عادی مستقیم عمل می‌کند، بنابراین وقتی با یک روایت معکوس مواجه می‌شود برای فهمیدن آن باید تمرکز کند و در واقع به مکانیسم مستقیم آن فشار می‌آید. بنابراین نمی‌شود هم گیم بازی کرد و هم از فیلمی مانند صداها سر

رخ می‌دهد بی‌مسئولیت‌اند. یا هر دو از پلیس - مأمور قانون - می‌ترسند، که به نظر می‌رسد این درون‌مایه اصلی فیلمنامه است. خودتان ارتباطی میان شخصیت‌های فرعی و شخصیت‌های اصلی که درگیر جنایت هستند می‌بینید؟

یکی از ایده‌های اصلی، همین واکنش نشان ندادن همه شخصیت‌ها - به غیر از شیرین - نسبت به صداهاست. این عدم واکنش از نقطه ضعف‌های آنها در زندگی‌شان می‌آید.

انگار می‌خواهید بگویید پلیس به جای آن که به محل اصلی جنایت برود، به جاهای فرعی سرک می‌کشد. سهیل و نگار هر دو این دیالوگ را دارند که «اگر به پلیس خبر بدم میان خودم رو می‌پرن».

دقیقاً. من شخصیت‌هایی را طراحی کرده‌ام که همه زندگی‌های پنهانی دارند و هر کدام در زندگی پنهانی‌شان

در آورد. به این ترتیب به جای پذیرش اشتباه خود، شخص نفرتش را از موضوعی که آن را فهمیده ابراز می‌کند. در فیلمنامه مشابه دیگر هم همین طور است. مگر کسی به فیلمنامه ۲۱ گرم ایراد می‌گیرد که چرا آن قدر پراکنده است؟ یا به شرط مضحکی که در فیلمنامه هست اعتراض می‌کند؟ همان شرطی که نوامی واتس با شان پن می‌گذارد. به این دلیل که همان ساختار پراکنده این شرط را توجیه می‌کند که شان پن برای ماندن با نوامی واتس آدم بکشد. اینها درس ساختار نوی فیلمنامه برای ماست، به طور کلی روابط و شرط و شروط داستانی باید طوری تعریف شوند که با این نوع روایت سازگار باشند. اگر داستان با ساختار دیگری غیر از ساختار تعریف شده در ساختار نو قابل روایت باشد، این ساختار شکست خورده است.

پس صداها هم اگر از اول به آخر تعریف می‌شد، دیدن نداشت.

من که حاضر نیستم همچنین فیلمی را ببینم. البته به نظر من ساختار خطی صداها از هفت پرده جذابیت‌های بیشتری دارد. همان داستان جنایت و رابطه میان رضا، رویا و حمید داستان غیر جذابی نیست.

۲۱ گرم هم به لحاظ خطی یک داستان جنایی پرافت و خیز دارد. اما وقتی ابتدا صحنه‌ای را می‌بینید که نوامی واتس آشفته وسط خیابان می‌پرد که یک آمبولانس خبر کند، علامت سؤال بزرگی برایت ایجاد می‌شود که چه اتفاقی افتاده.

بیشتر به ۲۱ گرم اشاره می‌کنید. به نظر می‌رسد در میان فیلمنامه‌های ساختار نو صداها را از همه بیشتر به ۲۱ گرم شبیه می‌دانید. در صورتی که ۲۱ گرم مبدأ ندارد. صداها مبدأ دارد.

مقصود من بیشتر ایجاد اکشن و هیجان در صحنه است. اگر شما این مدل جنایت را به عنوان عاملی برای گسترش موقعیت دراماتیک، در فضاهایی دیگر غیر از آپارتمانی که جنایت در آن اتفاق افتاد استفاده کنید و مکانیسمی را به کار ببرید که یا مستقیم با هم ارتباط برقرار کنند یا ماریجی، موفق شده‌اید. مثلاً نکته‌ای که درباره رابطه سهیل و نگار گفتم، مثالی از همین نکته است. این دو نفر که اصلاً همدیگر را نمی‌بینند، موقعیتشان یک نسبت با هم و با آپارتمان دارد، شیرین نسبت دیگری با آپارتمان دارد. سیلی‌ای که سهیل به صورت مریم می‌زند، نمونه خفیف‌تر جنایتی است که در واحد آپارتمان طبقه بالا می‌افتد. نویسنده باید تلاش کند آن قدر این موقعیت‌ها را به هم نزدیک کند که هم به یک شکل واحد برسد و هم با درون‌مایه انتخابی‌اش متناسب باشد.

اشاره کردید به سیلی‌ای که سهیل به مریم می‌زند که از جنس جنایت طبقه بالاست. در واحدی که نگار زندگی می‌کند، چنین نمونه‌ای نمی‌بینیم، می‌بینیم؟

ما یک زمینه بحرانی‌تر در فیلمنامه داشتیم که در فیلم دو تکه شده و آن تأثیری که باید نمی‌گذارد و آن هم آوردن نگار است. در فیلم در پرده اول آپارتمان نگار تکه بعد از آوردن را می‌بینیم و در پرده دوم آن تکه قبل از آوردن را می‌بینیم. آن چه در آن صحنه اهمیت دارد این است که هم‌زمان با درگیری حمید و رضا که اولین درگیری در داستان خطی فیلمنامه به شمار می‌رود، آوردن را می‌بینیم و رفتن سهیل به پایین که باعث می‌شود صداهای بخش کشته شدن رضا کمتر شنیده شود. در واقع رخدادها طوری هم‌زمان شده که متوجه نشدن آنها توجیه‌پذیر باشد. اما این که چرا این هم‌زمانی را به وجود آوردم، دلیل تماتیک دارد. در واقع مستقیم دخالت کردن این شخصیت‌ها در واقعه جنایت در تضاد با درون‌مایه فیلم است.

پس معتقدید اگر صحنه‌های آپارتمان نگار دو پاره نمی‌شد، آوردن همان تأثیر سیلی را داشت.

بله. حتی از آن بحرانی‌تر است.

یک تم کلی در همه سکانس‌ها یا به عبارت بهتر در همه پرده‌های فیلمنامه صداها دیده می‌شود و آن تقابل سواد و فرهنگ با بی‌فرهنگی و عوام‌گری است. مثلاً در خانه رویا - سکانس آخر - رویا برای توصیف هدیه‌ای که برای رضا - نماد فرهنگ و سواد - خریده، می‌گوید به کتاب‌فروش گفتم «به کتاب برای یه آدم عجیب غریب می‌خوام» که نشان‌دهنده این است خودش توانایی انتخاب کتاب برای رضا را نداشته و نمایش چاقوها در همان سکانس این تم را تشدید می‌کند. همین تضاد در صحنه‌های شیرین و نگار و در صحنه شیرین و مادرش هست.

معکوس آن بین سهیل و مریم هم هست. فقط در سکانس اول، کمتر به چشم می‌خورد. احساس کردم تعمد داشتید چنین تضادی را میان هر دو شخصیت در هر سکانس بگنجانید.

حتماً. یک دلیل، تکنیکی است. وقتی شما به عنوان فیلمنامه‌نویس خود را محدود می‌کنید که در هر سکانس فقط دو شخصیت داشته باشید، در واقع خود را مقید هم می‌کنید که شکل‌های مثلثی یا استوانه‌ای داشته باشید. در صداها ما یک محدودیت دیگر هم داریم و آن بسته بودن فضا است که باعث می‌شود سکانس‌ها حالت تئاتری‌تری به خود بگیرند. من هم این ریسک‌ها را پذیرفتم به شرطی که این مناسبت‌ها و رخدادها ابعاد اجتماعی فیلمنامه را قوی‌تر کنند. مثلاً حس حضور در فضای بسته در حال حاضر کاملاً در فیلم وجود دارد و به مخاطب منتقل می‌شود. مطمئناً پنج شش سال آینده با دگرگون شدن موقعیت‌ها برداشت‌های بهتری از آن خواهد شد. همان طور که اکنون ما در مقابل فیلمنامه‌ای مثل **کندو** چنین احساسی داریم. این یک راه‌حل است که ما بخش‌های مختلف جامعه را ببینیم. مثلاً در همین صداها سهیل هم آدم روشنفکری است،

اما روشنفکری که سعی می‌کند مصالحه را بپذیرد. برخلاف رضا که موقعیت و سرنوشت رویا آن قدر برایش مهم است که در جا برمی‌خیزد به سراغ حمید می‌رود و در راه این حساسیت جان خود را از دست می‌دهد. میان شیرین و نگار هم همین تفاوت را می‌توان دید. این دو دختر هر دو از یک نسل هستند، اما نگاهشان به وقایع پیرامونی و به زندگی از دو جنس متفاوت است. میان شیرین و مادرش تضاد شکل دیگری دارد. مادری که به عنوان نماینده اقشار سنتی است که صبح تا شب پای تلویزیون هستند و تمام اطلاعاتشان را از تلویزیون می‌گیرند. ما همان جا چهره تقلبی سهیل را در تلویزیونی که مادر پای آن نشسته می‌بینیم. ما قبلاً زندگی سهیل را دیده‌ایم و حالا می‌فهمیم که او چه اراجیفی در تلویزیون می‌گوید. تصویر واژگونه او را نسبت به تصویر زندگی واقعی‌اش می‌بینیم. یکی از راه‌حل‌ها برای به کار بردن فرمول‌های این چنینی این است که ضمن این که فرم تازه‌ای به تماشاگر می‌دهیم، از انتزاعی شدن فیلم جلوگیری کنیم. نباید تماشاگر احساس کند فیلم در دنیای دیگری اتفاق می‌افتد. باید پیوند فیلمنامه با اجتماع حفظ بشود.

در این فیلمنامه مقصر اصلی‌تر حمید است که رضا را می‌کشد. رویا در جواب جنایت رضا با خشونت‌های مشابه جواب او را می‌دهد و البته مقصودم این نیست که رویا بی‌تقصیر است. اما در پایان قصه آن کس که گرفتار قانون می‌شود، رویاست، چرا که در حین ارتکاب جرم دستگیر می‌شود. اما حمید ممکن است بتواند خود را تبرئه کند. از آنجا که پلیس شاهد خشونت رویاست و نه حمید، خیلی سخت نیست که حمید قتل رضا را هم گردن رویا بیندازد. فکر نمی‌کنید این پایان ناعادلانه است؟

مکانیسم تراژدی اساساً مبتنی بر عنصر قربانی است. البته من سعی کردم این اتفاق را از نظر استدلالی باورپذیر طراحی کنم. به همین دلیل آن چاقوهای جراحی را در سکانس دو نفره رضا و رویا گذاشتم، آن هم با این دیاپلگ که «تو عصبانی شدن من رو ندیدی»؛ چیزی که تماشاگر دیده است و حالا حدس می‌زند که رویا با همین چاقوها حمید را به آن حالی که در سکانس اول می‌بینیم یا صدایش را می‌شنویم انداخته.

اینها همان نکاتی است که در ساختار معکوس جواب می‌دهد. از این کاشت و برداشت‌ها در فیلمنامه صداها کم نیست.

من معتقدم در ساختار روایی مستقیم اصلاً این تأثیرگذاری وجود نداشت. یک نمونه دیگر استفاده از ساختار معکوس مکانیسم فریب دادن است. مثل صحنه‌ای که حمید نقش عاشق مظلوم را برای رویا بازی می‌کند و او را به تعجب می‌اندازد. مخاطب اینجا هم می‌داند که او یک انسان مستبد و در عین حال قاتل رضاست. این حالت مزورانه او دقیقاً حالت آدمی است

که توطئه‌های چیده و در راستای این توطئه می‌تواند ریاکاری کند و طرف مقابل را فریب بدهد. باز هم در ساختار معکوس مخاطب این تزویر را درک می‌کند. به نظرم این قرینه موقعیت تیغ جراحی است. رویا در یک صحنه عاشقانه تیغ جراحی را نشان می‌دهد و به روزهای خشونت خود اشاره می‌کند. برعکس حمید در یک صحنه ملتهب که متهم به جنایتکاری است رفتار برادرانه نسبت به رضا و عاشقانه نسبت به رویا بروز می‌دهد. حتی موفق می‌شود رویا را متقاعد کند، که ناگهان صدای زنگ موبایل همه چیز را به هم می‌ریزد. این همان مدلی است که به مخاطب کمک می‌کند شخصیت‌ها را در لایه‌های متفاوت ببیند و بشناسد. اگر فرم روایی ساده باشد، این جواب را نخواهیم گرفت.

باز هم جواب سوآلم را نگرفتیم. چرا این فیلمنامه طوری طراحی شده که حمید به عنوان نماد یک آدم مستبد و توطئه‌گر از قانون بگریزد؟

همان نام‌های است که می‌خواند که در آن لایه‌های مبهم شخصیت رضا نشان داده می‌شود. در کل از اجرا راضی بودم. اما مثلاً همین بخش نامه، معتقدم وقتی از روی متن فیلمنامه می‌خوانی تأثیر درستی دارد. لایه‌های زیرین آن بیشتر درک می‌شود. رابطه این دو تا هم با آن کتاب جواب داده می‌شود. کتاب را هدیه می‌گیرد. آدرس حمید را داخل آن می‌نویسد. آن را با خود می‌برد و در آخر در کنار همان کتاب کشته می‌شود. کمکی که باز یگرها به این صحنه کرده‌اند، این است که نوع رابطه را در آورده‌اند.

به نظرم در آن صحنه فاصله‌های میان رضا و رویا هست. فضا صمیمی نیست. حتی عاشقانه بودن آن هم بیشتر یک شیفتگی از جانب رویاست.

دلیل این فاصله تراژدی است که در کل فیلمنامه رخ می‌دهد. شما نباید آن صحنه را یک صحنه مجزا از کل فیلمنامه در نظر بگیرید. این صحنه مقدمه عاشقانه



اگر چنین اتفاقی نیفتد، تراژدی رخ نمی‌دهد. ما یک تراژدی داریم که در آن یک قربانی اولیه وجود دارد که همان رضاست. انتقام هم داریم که رویا از حمید می‌گیرد. در واقع یک مثلثی داریم؛ قربانی - انتقام - قربانی. رویا با از دست دادن رضا یک آدم را از دست نمی‌دهد، بلکه یک آرزو، یک زندگی و یک امید را از دست می‌دهد که این امید فراتر از یک آدم است.

پیدا است که در پرده دهم که ابتدای داستان است، تلاش شده این امید و آرزو که در زندگی با یک آدم فرهیخته و روشنفکر تعریف می‌شود، کاملاً خودنمایی کند. راستی از اجرای آن صحنه راضی هستید؟ همان فضایی که در فیلمنامه تان وجود داشته در فیلم درآمده؟

یک داستان عاشقانه نیست. مقدمه عاشقانه یک داستان تراژیک است. بنابراین تمام اجزایی که در یک فیلمنامه یا فیلم تراژیک وجود دارد، در آن صحنه هم باید گنجانده شود. آن احساس جنایت، تیغ جراحی، یک نیم‌خورده، آن زندگی که باید شکل بگیرد و نمی‌گیرد، همه عناصری از تراژدی هستند که باید در یک فضای عاشقانه گنجانده شود.

احتمالاً اعتراض رضا به رویا که چرا مدام راه می‌رود و آرام نمی‌گیرد هم به همین دلیل است.

دقیقاً. نباید در این صحنه آرامش عاشقانه شکل بگیرد، وگرنه با کل فیلم هم‌خوانی پیدا نخواهد کرد.

ابتدا قرار بود مهدی احمدی نقش رضا را بازی کند. وقتی رضا کیانیان جایگزین او شد، من حذف و اضافه‌هایی انجام دادم متناسب با او. یکی از اضافه‌ها

مخصوصاً که در پایان فیلمنامه قرار دارد و مخاطب یک ساعت و ربع با یک فضای جنایی و عصبی و متلاطم سروکار داشته.

عصر دیگری که برای این عدم تعادل در فیلمنامه گنجانده‌ایم، ناقص بودن خانواده‌هاست. هیچ کدام از خانواده‌هایی که در این فیلمنامه حضور دارند، کامل نیستند. نگار در خانه تنهاست. شیرین پدر بالای سرش نیست. سهیل و مریم در حال متارکه‌اند. وضعیت حمید هم که از همه بدتر است. بحران یک سلسله جنایی است که در طبقات مختلف این ساختمان و لوکیشن‌های دیگر فیلمنامه حضور دارد. اگر باز هم بخواهم به صحنه عاشقانه رضا و رویا برگردم، باید بگویم اگر این صحنه مقدمه یک فیلمنامه عاشقانه باشد، صحنه بسیار ضعیفی است. البته به لحاظ سلیقه‌ای در بعضی پلان‌ها دلم می‌خواست دوربین به آنها نزدیک‌تر باشد یا مثلاً بعضی دیالوگ‌های رضا باید در کلوزآپ باشد نه نیم‌رخ در لانگ شات. ولی واقعاً بحث سلیقه و دکوپاژ و کارگردانی است. من در فیلمنامه شب‌های روشن بعضی جاها به شکل افراطی به اندازه نما و نوع قاب‌بندی اشاره کردم، اما این بار نه. در واحدهای دانشگاهی کارگردانی ۳ و گاهی کارگردانی ۴، بخشی هست به نام دکوپاژ صحنه‌های عاشقانه. مثلاً در فیلم

در حال و هوای عشق و وونگ کاروای در صحنه‌های رستوران دوربین از یک نقطه خالی شروع می‌کند و بعد با یک حرکت انحنایی نزدیک می‌آید و بعد کات می‌کند به نمای نزدیک‌تر. در واقع این نوع دکوپاژ نشان می‌دهد این مفهوم در فیلمنامه بوده که درست است این دو شخصیت از هم فاصله دارند، ولی ارتباطشان نزدیک است.

آن فیلم که درس کارگردانی صحنه‌های عاشقانه است.

شدیداً. در فیلم‌های کلاسیک هم همین طور است. به شدت وسواس و دقت وجود دارد که چه دیالوگی در چه اندازه‌نمایی گفته شود تا همان تأثیری که فیلمنامه‌نویس قصد داشته بگذارد یا همان مفهوم را منتقل کند. برگردیم به صداها. شخصیت محبوب من در این فیلمنامه رویاست.

شخصیت اصلی رویاست. با وجود این که شما قصد دارید طوری با فیلمنامه برخورد کنید که همه شخصیت‌ها مهم باشند، اما نمی‌توان بقیه را به اندازه رویا مهم فرض کرد.

چون اکشن فیلمنامه روی زندگی او اتفاق می‌افتد. حرف شما کاملاً صحیح است، اما به دلیل حذف برخی صحنه‌ها این فاصله بین شخصیت‌ها زیاد شده.

شخصیت‌های نگار، مریم و مادر شیرین کاملاً فرعی به حساب می‌آیند.

حتماً همین طور است. ما اصلی و فرعی بودن شخصیت را با واکنش آنها نسبت به الگوی جنایت می‌سنجیم. طبق الگوی دوری و نزدیکی به جنایت این شخصیت‌ها که نام بردید، فرعی هستند و هیچ

بحثی روی آن ندارم. ولی پنج شخصیت دیگر هم به نوعی اصلی هستند، نه فقط رویا. مثلاً شیرین کسی است که به پلیس زنگ می‌زند که این تماس با پلیس نوعی انتقام گرفتن از نگاری که او را از خانه بیرون انداخته هم هست.

شخصیت سهیل هم جای کار بیشتری دارد. به نظرم مخاطب دلش می‌خواهد بیش از اینها با زندگی او درگیر شود. حالا که ایده اولیه‌تان از شخصیت او شروع شده که بیشتر این امکان را می‌دهد. اما به نظر می‌رسد شما آن قدر درگیر داستان جنایت و آن چه برای زندگی رویا رخ می‌دهد شده‌اید که سهیل و دیگران را کم‌رنگ کرده‌اید. شاید به دلیل حفظ ریتم فیلمنامه. در حال حاضر از آن ایده اولیه که صداگذار مستقیم صدا را می‌شنود استفاده چندانی نشده. شیرین صداها را نسبت به سهیل بسیار مبهم می‌شنود، اما مستقیم‌تر عمل می‌کند.

مثلاً داستانی سهیل از نظر اندازه زمانی به اندازه مثلاً رویا در فیلمنامه وجود داشت. به این ترتیب که صحنه اول درگیری با مریم، صحنه دوم حرف زدن با مریم و صحنه سوم یک روز کاری مزخرف و کسل‌کننده اوست. معاشرت او با یک تهیه‌کننده تبلیغاتی، با یک مستندساز با جایزه جهانی، با مسئول مدرسه پسرش. و هدف از همه این معاشرت‌ها نمایش درگیری سهیل به عنوان یک هنرمند با محیط حرفه‌ای و محیط زندگی‌اش است. سهیل در فیلمنامه یک شخصیت کلیدی است. در واقع عمده‌ترین شخصیت بعد از رویاست.

شخصیتش هم جذاب است و اجازه این حضور پررنگ را می‌دهد. حتی نگار هم همین طور است. شخصیت او که بر اساس آن می‌توان یک فیلمنامه کامل نوشت.

در روایت ساختار نو برش‌های ما طولی نیست، عرضی است. یعنی بر اثر جنایتی که اتفاق می‌افتد یک خط داریم که شخصیت‌هایی که بر آن اثر می‌گذارند می‌توانند روی آن قرار بگیرند. در برش بعدی به شکلی دیگر.

به نظرم فیلمنامه صداها بیشتر از آن که فیلمنامه فرم باشد، فیلمنامه بر اساس شخصیت است.

این، بهترین حرفی است که درباره فیلمنامه صداها شنیده‌ام. خیلی احساس بدی است که دیگران فکر کنند عقب و جلو کردن داستان تنها ویژگی فیلمنامه توست. در این فیلمنامه محدودیت‌هایی هم برای روایت داستان و تعریف شخصیت‌ها وجود دارد؛ مهم‌ترینش صداها خارج از قاب که بر استفاده از آن تأکید داشته‌اید و دومی پرهیز از حضور در فضای خارجی.

وقتی از اول قرار داده‌ایت را می‌گذاری، ناگزیر از عنصر حذف هستی. بنابراین در نهایت آن چیزی

باقی می‌ماند که واقعاً برای فیلمنامه لازم است. بنابراین خیلی نگران این نبودم که عنصر لازمی از قلم بیفتد. اول هر آن چه به ذهنم می‌رسید برای هر سکانس می‌نوشتم و بعد بر اساس همین قواعدی که مشخص کرده بودیم اضافاتش را حذف می‌کردم. مثلاً در مورد شخصیت رضا خیلی از نوشته‌هایم را بیرون ریختم و حالا هم که در فیلم می‌بینم، احساس رضایت دارم. به نظرم همین میزان برای معرفی شخصیت رضا کافی است. اما درباره سهیل این طور نیست. لحظه‌هایی هست که به نظرم حذف آنها به فیلم لطمه زده. حتی بعضی قرینه‌سازی‌ها هم با حذف عناصر به هم خورده.

بعضی پرده‌های فیلم بدون تأکید خاصی بسته می‌شود.

به دلیل همان حذف‌هاست. یکی از نمونه‌های صحنه سهیل است. در فیلمنامه اولیه آن پرده با سربازی که پشت آیفون تصویری است و برگه احضاریه برایش آورده تمام می‌شود که با مأموران نیروی انتظامی در پرده دیگر قرینه است. این حذف‌ها بیشتر در مرحله تدوین اتفاق افتاده، به دلیل این که ساختار معکوس کمی صاحبان فیلم را ترسانده بود و این نگرانی را داشتند که زمان طولانی هم مزید بر علت شود و مخاطب را از دست بدهند. ولی من به مخاطب سینما بیشتر از اینها اطمینان دارم. همان طور که در مورد شب‌های روشن هم همه همین نگرانی را داشتند، اما با اکران در دو سینما توانست نزدیک به ۴۰ میلیون سود کند که برای آن فیلم موفق بود. قرار نیست شب‌های روشن و صداها به اندازه اخراجی‌ها مخاطب داشته باشد. کجای این فیلم‌ها به اخراجی‌ها شباهت داشته که فروشش شبیه باشد.

هنگام نوشتن صداها چقدر مخاطب را مدنظر قرار دادید؟ آیا فکر نکردید حالا که یک فیلمنامه خوب می‌نویسید، کمی به مخاطبان باج بدهید تا تعداد بیشتری از آنها با فیلمنامه شما ارتباط برقرار کنند؟ نه لزوماً به خاطر فروش بیشتر و بحث اقتصادی آن، بلکه به خاطر تأثیرگذاری و برقراری بهتر ارتباط.

مهم‌ترین ضربه‌ای که فیلم‌هایی مثل صداها، بودن یا نبودن، درخت گلابی و ... می‌خورند، از باج ندادن به مخاطب نیست. از نوع اکران است. مثلاً عصر جدید قبلاً فیلم‌های هنری خارجی نشان می‌داد و همیشه هم پر بود. یک پانوق فرهنگی بود که هر کس می‌خواست فیلم هنری ببیند، می‌دانست باید آنجا بیاید. فیلمنامه‌های زیرپوست شب فریدون گله، پستیچی داریوش مهرجویی مگر ذاتاً بفروش هستند؟ ولی با اکران مناسب پرفروش شده‌اند. هر دوی اینها در یک سینما اکران شده‌اند، ولی به مدت چهار پنج ماه. اما وقتی جایگاه‌ها را در

نظام فرهنگی از بین ببریم، تماشاگر شرق و غرب خود را گم می‌کند. تماشاگر الان می‌خواهد صداها را ببیند، کجا برود؟

اما تصور عمومی این است که ساختار روایی آن باعث اکران خاص آن شده. در صورتی که شما ادعا می‌کنید به اندازه کافی این ساختار برای مخاطب قابل فهم و در عین حال جذاب هست. مثلاً در این فیلم مخاطب فقط یک لحظه از پشت پنجره فضای خارجی را می‌بیند ...

مثلاً همان فضای خارجی و در واقع همه عناصر این چینی در فیلمنامه کارکرد دوگانه دارند و من تماماً این دوگانگی را در فیلمنامه گنجانده‌ام تا جذابیت بیشتری به آن ببخشند. دیدن آن ماشین قرمز دو کارکرد دارد. اول این که مخاطب را غافلگیر می‌کند که شخصیت شیرین را درست نشناخته.

شبیه رویارویی که در زندگی واقعی با آدم‌ها داریم.

بله. او متوجه می‌شود شیرینی که مظلومانه در مقابل نگار خود را به کوچه علی چپ می‌زند که پسر را نمی‌شناسد، پیش از آن با او دوست شده. کارکرد دوم زمانی است که مادر بعد از همه حرف‌های شیرین خطاب به زندگی گذشته او ناگهان با اشاره به پسر تشنه آب سرد را روی شیرین می‌ریزد که «با هر کس و ناکسی تا دم در خونه می‌ای». و ما فقط در گفت‌وگو نویسی دو زن می‌توانیم از این تکنیک که در زندگی روزمره اصطلاح چزاندن را به آن می‌دهیم استفاده کنیم و همیشه برای من طبع‌آزمایی جذابی است نوشتن گفت‌وگو مابین دو زن. چون خودم تجربه‌اش را ندارم، از آن استقبال می‌کنم.

به طور کلی شخصیت‌های زن در فیلمنامه‌های شما تأثیرگذار ترند و در صداها که پر تعدادتر هم هستند.

در صداها مثلث رویا، شیرین و مریم اکتیوتر از مثلث حمید، سهیل و رضاست که در آن تنها عضوی که می‌خواهد کاری انجام دهد کشته می‌شود. سهیل منفعل است و حمید مهاجم. مثلث زن‌ها بیشتر در تداوم همدیگر هستند. مریم زیرمجموعه رویاست.

شیرین به لحاظ اثرگذاری‌اش زیرمجموعه‌ای از مریم است. این سه در مسیر هم حرکت می‌کنند و خیلی از هم دور نمی‌شوند. و به دلیل این که باید لایه‌های متفاوتی در جامعه باشند، لایه‌های انفعالی را هم در دو شخصیت دیگر، نگار و مادر شیرین قرار داده‌ایم. نگاهی که به زن در صداها وجود دارد؛ نگاه متفاوتی نسبت به سایر آثار سینمایی است. نگاهی است که در آن زن قدرت دارد، تأثیرگذار است و چندبعدی است.

به نظرم در جامعه هم تأثیرگذار ترند. ضمن این که شخصیت‌های جذاب‌تری هم برای فیلمنامه هستند.