

نیمه هالو، نیمه مکار

درباره تنوع "بهره هوشی" در نقش های علی نصیریان

زمان انتشار: نیمه بهمن ماه ۱۳۸۵ / ویژه نامه جشنواره بیست و پنجم فجر چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

این مقاله به مناسبت نکوداشت علی نصیریان در بیست و پنجمین جشنواره فیلم فجر نوشته شد و عنوان اصلی آن که در این سایت آمده، حین چاپ به عنوان جایگزین "نیمه هالو، نیمه هوشمند" تغییر یافت.

*

*

(۱) می خواهم پیشنهاد کنم در این ابتدای بحث، چند لحظه (یا چند سطر) کاری به کارنامه و مسیر بازی های سینمایی و تلویزیونی علی نصیریان نداشته باشیم. نگران نباشید، به زودی بحث مان به همین مسیر باز خواهد گشت. اما به عنوان نکته ای کلی در حیطه تفکیک نقش ها، یکی از تقسیم بندی های تجربی و ضمنی و البته غیرآکادمیک می تواند بر این مبنا باشد که سطح و میزان بهره هوشی شخصیت ها را در نظر بگیریم. همه ویژگی های فردی، عاطفی، فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی هر شخصیت، سر جای خودش. ولی هوش، حکایت دیگری است و می شود آدم هایی در یک طیف فرهنگی یا اجتماعی را با ضرایب هوشی متفاوت، به نقش هایی کاملاً متمایز از هم بدل کرد. حتی پاره ای از تفاوت های عمده میان نقش های گوناگون، بیش از هر چیز با تأکید بر همین فاصله های هوشی قابل شناسایی است. مثلاً وقتی از «تنوع» طیف نقش هایی حرف می زنیم که تام هنکس قابلیت اجرایشان را دارد، در اصل داریم به تفاوت آشکار بهره هوشی میان نقش های ساده دل و ساده لوح او مثل فارست گامپ در فارست گامپ (رابرت زمه کیس، ۱۹۹۴) یا ویکتور ناوارسکی در ترمینال (استیون اسپیلبرگ، ۲۰۰۴) با نقش های هوشمند و حواس جمع و مسلطی مثل مایکل سالیوان در جاده ای به پردیشن / راهی به تباهی (سام مندز، ۲۰۰۲) یا رابرت لنگدان در کد داوینچی (ران هاوارد، ۲۰۰۶) اشاره می کنیم. انبوهی از ویژگی های ظاهری و رفتاری می توانند مشابه و مشترک باشند و این فقط هوش و جلوه های آن باشد که میان دو نقش، تفاوت ایجاد کند.

در ادامه همین بحث، بیایید سعی کنیم به یاد بیاوریم که شاخص ترین و «شمایل» وار ترین نقش های دو سر طیف «هوش» و «ساده لوحی» که از تاریخ سینمای ایران در خاطرمان مانده، کدام ها هستند؟ اگر بخواهیم برای بی دست و پا ترین نقش های به یاد مانده این سینما از یک سو و برای دسیسه گر ترین شخصیت های خاطره شده اش از سوی دیگر، نمونه مثالی بیاوریم، کدام ها به ذهن مان می آیند؟ روشن است که نظرم متوجه تلفیقی از ماندگاری «نقش» پرداخت شده در فیلمنامه و کارگردانی با «اجرای بازیگر ایفا کننده آن است؛ و هیچ نقش برجسته ای بی آن که هم خوب نوشته، هم خوب هدایت و هم خوب بازی شده باشد، شکل نمی گیرد. خوب که فکر کنیم، حتماً و با هر سلیقه و نگرشی، هالوی فیلم آقای هالو (داریوش مهرجویی، ۱۳۴۹) در گروه اول و مستر فرهان فیلم ناخدا خورشید (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵) در گروه دوم، در انتخاب ها و خاطره هایمان حاضرند. اگر بخواهید دامنه انتخاب گروه دوم را از «زیرکی» به عنوان یک ویژگی بسیار کلی، به همان «دسیسه چینی» محدود کنید و در عوض دایره انتخاب را از سینما به بخش های نسبتاً ماندگار تاریخ تلویزیون هم گسترش دهید، باز در همان حوالی، به قاضی شارح سریال سربداران (محمد علی نجفی، ۱۳۶۳) می رسیم. جز قیاسی که میان بهره هوشی می توان برقرار کرد، این نقش ها یک خصلت مشترک دیگر هم دارند که به گمانم نمی شود آن را تصادفی پنداشت: اجرایشان به عهده علی نصیریان بوده است.

نوسان بین این دو سطح بهره هوشی، خصوصیت اساسی کارنامه بازیگری نصیریان است. این جا دارم از واژه «خصوصیت» به تعبیر واقعی اش - و نه الزاماً به عنوان یک بند از یک ستایش نامه - یاد می کنم. در مباحث کلی گویانه و معمولاً کج و معوجی که اغلب فقط «شنیده» می شود و در قحطی تحلیل دقیق بازیگری، جسارت یا قابلیت «مکتوب» شدن را نمی یابد، هر وقت به گوشم خورده که برخی، بازی در نقش های بسیار متفاوت از هم را لازمه کار و اعتبار یک بازیگر می دانند، همیشه اشاره می کنم که اگر

بازیگری بدون توجه به پتانسیل های بیانی چهره و چشمان و جسم و فیزیکش، می پندارد که هر نقشی را با هر شرایطی می تواند بازی کند، بازیگر قابل نیست؛ ابله و متوهم است. تکرار موتیف ها یا حالات مشخص در سیر نقش آفرینی های یک بازیگر یا این که او بخشی از فردیت و هویت شخصی خود را در همه نقش هایش به ودیعه بگذارد، خودش شیوه ای است که البته به نوشته شدن نقش ها برای او، به حضور شمایل وارث و - با ترکیب واژگانی که از داریوش ارجمند وام می گیرم- به «فردیت قوام یافته» اش وابستگی دارد. وقتی می خواهیم این رویکرد سبک گرایانه و کار با عناصر موتیف وار تکرارشونده را به مارلون براندو یا گری کوپر یا آنتونی هاپکینز یا اورسن ولز یا عزت اله انتظامی نسبت بدهیم، لابد حواس مان هست که اگر آنها بخش هایی از «خود» شان را در نقش ها به ودیعه می گذارند، این «خود» به قدر کافی جذاب و سرشار و «زندگی کرده» و عمیق و پر از مصالح درونی است و تصور این که هر نوآموز نوجویی می تواند با تکیه بر این روش، مدام خودش را در برابر دوربین فیلم ها به نقش سنجاق کند و به قابلیت های متناسب و پر و پیمان خود و نقش هم توجه نکند، تصور باطلی است.

اما به هر حال، بی آن که این یکی را به خودی خود ضروری یا همگانی بدانم، شیوه دیگری هم وجود دارد که به تفاوت های محسوس بین نقش ها و خروجی شان در اجرای بازیگر متکی است و بخش عمده ای از این تفاوت در میزان بهره هوشی شخصیتی که نقشش به عهده بازیگر گذاشته شده، جاری می شود. مهم این است که بدانیم بیش و پیش از بحث توانایی ها، اعطای این نقش های گوناگون به بازیگر، از زمینه های فیزیکی و صورت مناسب برای سطوح هوشی مختلف بر می آید. اگر چهره، اندام، نوسانات صوتی و خصوصیات ظاهری تام هنکس یا مثلاً پرویز پرستویی برای آن که بتوان سطوح هوشی کاملاً متفاوت شخصیت را به آن نسبت داد و باورش کرد، به قدر کافی مناسب نبود، مهارت و توانایی هر کدام از آنها نمی توانست به تنهایی کاری کند که کودن و هوشمند، شیرین عقل و نابغه را در نقش های مختلف،

روی صورت و ظاهرشان بپذیریم (همان طور که چهره متناسب با هر دوی این حالات، نمی توانست به تنهایی و بی آن مهارت ها، در بیننده ایجاد باور کند).

با این اوصاف است که نگاه و میمیک و فیزیک علی نصیریان برای تأمل در توفیق تاریخی او که هم نمونه هایی از ساده لوحی و هم هوشمندی مکرآمیز شخصیت های گوناگون را به شمایل های مثال زدنی تاریخ این سینما بدل کرده، اهمیتی ویژه می یابد. کشیدگی رو به بالای دو گوشه بیرونی چشمان او و لبخند عریضی که گاه به پهنای بیش از نیم صورتش می رسد، هر دو ویژگی بارزی است که نصیریان با ظرافت در دو کاربرد مختلف شخصیت های ابله یا باهوش، به تناوب و با خروجی های متمایز، به کارشان می گیرد. در تحلیل تجربی و روانشناسی بصری، ظاهراً به نظر می رسد که مثلاً کشیدگی چشم ها با انتقال هوش شخصیت، نسبت دارد یا می تواند داشته باشد. اما نصیریان در ایفای نقشی مثل هالو در فیلم مهرجویی، این کشیدگی را با پرهیز از نگاه های موزیانه، خفیف تر جلوه می دهد و حتی هنگام خندیدن که کشیده شدن چشم را به طور طبیعی و گریزناپذیر در پی دارد، طوری با «فک بالا» می خندد که اصلاً خاطره ما از خنده آقای هالو، با یادآوری گردی چشم هایش و بیرون زدن دندان های فوقانی اش همراه است؛ یعنی با همان میمیکی که عموماً از ساده لوحان، انتظار و در نظر داریم. حالا سعی کنید همین حالت یعنی خندیدن را در خصوص مستر فرهان یا قاضی القضاات باشتین یا حتی نقش باهوش دیگر او (البته با وجوه کاملاً مثبت) یعنی حکیم در مجموعه تلویزیونی گرگ ها (داود میرباقری، ۱۳۶۹) به یاد آورید. می بینید که به جای آن شکل لبخند یا قهقهه ابلهانه هالو، خنده ها در این نقش ها به شدت موزیانه یا دست کم برآمده از هوش و نقشه های دور و دراز شخصیت، به چشم می آیند. وقتی فرهان دارد پیشنهاد نوبت اول انتقال تبعیدی ها با لنج (موسوم به بمبک به معنای کوسه) را به ناخدا خورشید (داریوش ارجمند) می دهد یا وقتی قاضی شارح و حکیم شهر در دو سریال مورد اشاره، دارند اطرافیان را به اجرای فکر تازه ای که در

سرشان است، و می دارند، آن کشیدگی چشم ها طوری در صورت نصیریان نمایان است که حتی با چین افتادن چهره در کنار دو گوشه بیرونی چشمانش همراه می شود. گاه در نماهای نزدیک، نصیریان حتی اندکی بالا بردن یکی از ابروها و خیره شدن به نقطه ای موهوم و نامعلوم در دوردست را هم ضمیمه آن میمیکش می کند. گویی فرهان یا قاضی شارح همزمان با حرف زدن با دور و بری ها، دارند به نقشه و طرحی که برای آینده نزدیک یا دور ریخته اند، فکر می کنند و منتظر یا مشتاق اثربخشی آن هستند.

به آن بحث مربوط به اهمیت خصوصیات ظاهری باز می گردیم تا بار تحلیلی و آموزشی را به هم بیامیزیم: وقتی به صورت ها نگاه می کنید و می بینید هم آن هالوی ترحم انگیز و هم این سالوس های نیرنگ باز، با خطوط چهره و نفوذ نگاه نصیریان در میمیک های متفاوت، همخوانی دارد، با من هم کلام می شوید که «کنترل» این حالات بیانی گوناگون چهره، از مهارت و تکنیک شناسی بازیگر باسابقه ما سرچشمه می گیرد؛ اما قدم اولیه یعنی سپردن نقش هایی در دو طیف مقابل هم (به لحاظ هوشی) و پذیرفتن آنها از سوی او، درست و دقیقاً به این بر می گردد که در مفروضات متکی به صورت ظاهر، می توان هر دو سطح بالا و پایین ضریب هوشی را روی این چهره، باور کرد. کاری که مثلاً و در فرضی مشابه، در بخش نقش های شیرین عقل یا لااقل بی دست و پا، به هیچ کدام از آن بازیگران متکی به عناصر ثابت و ودیعه فردی که نام بردم (براندو، ولز، انتظامی،...) نمی خورد و حالات بیانی چهره و چشم ها و اندام هایشان به گونه ای است که حتی درب و داغان ترین آدم ها و موقعیت ها مثل کلانتر کتک خورده فیلم تعقیب (آرتور پن، ۱۹۶۵) یا قربانسالار، نوکر توطئه گر فیلم بانو (داریوش مهرجویی، ۱۳۷۰) را هم کم هوش و کندذهن جلوه نمی دهد. بله، تردیدی نیست که خود نقش ها هم روی کاغذ این مختصات را نداشته اند، اما نکته مورد تأکید این است که اگر آن کندذهنی یا ساده لوحی در این نقش ها وجود داشت، براندو یا انتظامی با وجود انبوه پایان ناپذیر توانایی ها، انتخاب های مناسبی برای ایفای این دو نقش نبودند؛ به این دلیل ساده که آن

بلاهت ببر صورت و حالات آنها نمی نشست و به باور تماشاگر نمی انجامید. در ترکیب بحثم درباره این دو تیره و تبار متفاوت بازیگران، می توانم به این نکته اساسی اشاره کنم که بازیگران چه در ابتدای راه و چه در نقاط دیگر مسیر، طبعاً نمی توانند دقیق و مو به مو حدس بزنند یا تعیین کنند که چه نقش هایی با میمیک و فیزیک شان تناسب دارد؛ ولی حتماً می توانند دایره هر چند محدود و کوچکی ترسیم کنند که نقش های قرار گرفته در محدوده آن، به صورت و ظاهر و صدایشان نمی خورد. براندو و انتظامی همیشه این را خوب می دانستند و برای همین، دست کم درباره دومی که از موهبت معصر بودن و مجاور بودن با او بهره مندیم، به روشنی می بینیم که کارنامه و جایگاهش نه فقط با آن چه بازی کرده و خلق کرده، بلکه گاه با انبوه نقش هایی که به او پیشنهاد شده و نپذیرفته، شکل می گیرد. کارهای نکرده بازیگری که به نقش های نامناسب برای چهره و تمایلات رفتاری و گفتاری خود آشنا و آگاه است، همتا و همپای کارهای کرده و به سامان رسیده اش، سازنده هویت و تداوم و «مغناطیس» حضور او هستند.

این «هویت» در خصوص بازیگرانی که موتیف هایی در نقش ها و اجرای آنها از هر نقش تکرار می شود، کم و بیش ثابت است و برای مخاطب علاقه مندشان، به «عادت» و «توقع» بدل می شود (مثلاً غرور و نخوت برای براندو، حتی وقتی دارد در هیأت امیلیانو زاپاتا به ضرب ده ها گلوله، به زانو در می آید یا غرولند و اخم و تشر برای انتظامی، حتی وقتی دارد در قالب پدر خیاط و حسرت زده راوی گاوخونی، از رنج های عمری اش می گوید). اما همین هویت در بحث از بازیگرانی با قابلیت های فیزیکی و بعد اجرایی پر از نوسان و انعطاف (مثال ها که یادتان نرفته؟ هنکس، پرستویی، نصیریان،...)، از جوانب گوناگون، متغیر است و به جای توقعی کم و بیش همیشگی، به لذت ناشی از همین تنوع نقش ها در تماشاگر منتهی می شود. تاریخ سینما که در نظر و نگاه مردم، بیشتر تاریخ بازیگران و ستاره هاست و پاره هایی از آن، از این منظر در ذهن شان ثبت می شود، نشان داده که آن عناصر تقریباً ثابت، بیشتر در حافظه عمومی می ماند و

شرایط را برای نوع خاصی از محبوبیت و ماندگاری فراهم می آورد که بیش از هر چیز، به همان نخ تسبیح نامرئی وابسته است که نقش های مختلف بازیگر را به هم پیوند می دهد و در ابعادی، همانند می کند. علی نصیریان به گواهی تحلیل کلی و مختصری که از یکی از گوشه های کارش ارائه کردم، از این تبار متکی به عناصر مشترک و تکرارشونده در نقش ها و نقش آفرینی ها نیست. هویت او همچون بازیگران دیگری که فیزیک منعطف و دایره بزرگ باورپذیری در نقش های بسیار متفاوت از هم را دارند، به همین رنگ به رنگ شدن ها متکی است و رویارویی حسی و ذهنی تماشاگر با هر نقش تازه اش، بر همین پایه صورت می گیرد: او نمی داند و پیش فرض معینی ندارد که این بار نصیریان در چه قالب و با چه خصوصیتی روی پرده ظاهر خواهد شد. در برابر چنین بازیگری، بیننده همواره مثل یک بوم کاملاً سفید و دست نخورده، مهبای پذیرش خطوط و رنگ های تازه و تعیین نشده است و برخلاف بازیگران متکی به موتیف و تکرار، پیش از شروع فیلم و نقش تازه، خطوطی از قبل بر روی بوم ذهن تماشاگر به جا نمانده است. از دل همین قابلیت است که نصیریان آن دو وجه گوناگون و ظاهراً متضاد ساده دلی و هوشمندی را در نقش های مختلف جاری می کند؛ هر جا به فراخور مقتضیات و نیازهای نقش، فیلمنامه و نگرش فیلمساز.

(۲) اگر فیلم بین و سینما شناس باشید، حتماً بارها در ذهن تان به این نکته کلی رسیده اید که هیچ بازیگری نمی تواند از طریق چالش با نقش هایی که ضعیف، کم رمق و بی طراوت نوشته و هدایت شده اند، به اجرا و نتیجه مطلوب و ماندگاری برسد. تلاش برای رساندن نقش هایی در این سطح به جلوه ای قابل قبول، می تواند در آرمانی ترین شکلش به حد «استاندارد» برسد، ولی فاصله میان رعایت استانداردها و دستیابی به خلاقیت که معمولاً در ستایش های ایرانی نادیده گرفته می شود، همچنان سرچایش خواهد ماند. مدتی

است برای تبیین این نکته در مباحث تحلیلی بازیگری، هیچ تعبیری بهتر از این بخش از شعر فروغ به نظر نمی آید: «هیچ صیادی در جوی حقیری که به گودالی می ریزد، مرواریدی صید نخواهد کرد». در عرصه بازیگری، با تأسف و اندکی بیرحمی، این شعر خیلی بیشتر مصداق و عینیت دارد تا آن تعبیر شاملو (و نه مارکوت بیگل که به واسطه زبان و افزوده های شاملو در نظر ما ایرانی ها اعتبار یافته / استاد گلمکانی، اسمش همین بود یا مارگوت بیگل یا مارگوت بیگل؟!) که می گوید: «گاه آن چه ما را به حقیقت می رساند، خود از آن عاری است». این در بسیاری عرصه های زندگی، تفکر و آدم شناسی، جواب می دهد؛ اما در حیطه بازیگری، شاید تماشاگر از بازی بازیگری بزرگ در نقش های نازیبا و بی ظرافت، به حقیقتی درباب لزوم احتیاط ها و وسواس و خودداری در پذیرش هر کار برسد، اما بی شک خود بازیگر از این رهگذر به حقیقت دلپذیری دست نخواهد یافت.

حتماً پی برده اید که چرا سر این بحث را در این نوشته گشوده ام. اگر به آن چه در بخش (۱) مطلب اشاره کردم، نگاهی کلی و فرانگر بیندازیم، متوجه می شویم که آن انعطاف و تنوع پذیری که حاصل قابلیت های بازیگرانی از جنس علی نصیریان است، گاه برای اثبات توانایی های رنگ به رنگ شان به منزله موهبتی است و گاه در خصوص پیشنهاد یا پذیرش پیشنهاد نقش های کم جان و کم مایه، به مثابه خطری جدی. بازیگری که خطوط و داشته ها و پاره هایی از خودش را به فراخور نقش هایی مشخص و همسوس، در کار خود به ودیعه نهاده، از این عایدی جانبی (ترکیبی من در آوردی که در نقطه مقابل «عارضه جانبی» قرارش می دهم) برخوردار است که نقش های خارج از این دایره شخصی را خیلی زود می بیند و می داند. حتی بدون «دانش» بنیادین هم می تواند با تکیه بر «اطلاعات» گردآمده از واکنش های مخاطبان و علاقه مندانش، زود دریابد که مردم چه نقش ها یا موقعیت هایی را در قامت او نمی پذیرند و بر نمی تابند. انتظامی در بازخوانی فیلمنامه اولیه ستاره می شود (فریدون جیرانی، ۱۳۸۴) علاوه بر این که نمی توانست

بپذیرد مردی با شرایط و شخصیت نقش او در پایان فیلم دخترش را با ننگه داشتن سر او در فر اجاق گاز، به کام مرگ ببرد، در ضمن نگران این هم بود که مخاطب علاقه مندش با همه عادات و توقعاتی که از او دارد، این رفتار و خشونت و قساوت را از یک نقش نمونه ای انتظامی نپذیرد یا پذیرفتن اش از سوی انتظامی را بر نتابد. برای همین، این پایان را در مشاوره با فیلمنامه نویس و کارگردان، به پایان فعلی و کاملاً تغییر یافته فیلم بدل کرد. جیرانی فروتنانه می گوید که معتقد است انتظامی عملاً کار «پرداخت نهایی فیلمنامه» را انجام داده؛ اما با مسیر بحث ما، روشن است که انتظامی در کنار فیلم و فیلمنامه، دلواپس کارنامه خودش و انتظارات تماشاگر هم بوده است. این مراقبت از جایگاه بازیگر، برای کسی چون او که به آن شیوه موتیفی مورد اشاره کار می کند (یا نقش ها برایش نوشته و او برای نقش ها انتخاب می شود)، بیش از هر چیز، نتیجه همان اطلاعاتی است که از برخورد مخاطب با ویژگی های تکرار شونده نقش و اجرایش به دست آورده.

قابلیت نوسان و انعطافی که در نقش و بازی های کسانی همچون نصیریان وجود دارد، چنان که گفتم، آن هویت ثابت و پیش فرض های مشخص و قاب شده را نمی سازد و اصلاً راز جذابیت نقش های متنوع این جنس بازیگران هم در همین نکته است. آنها این امتیاز یا اقبال را دارند که هر بار از پیش در آمد های معرفی شخصیت بهره بگیرند و - به تعبیر سید فیلیدی اش - حتی برای تجسم نقش، به «پیش داستان» روی بیاورند. یعنی مقطعی دو روزه، یک هفته ای، یک ماهه یا چند ساله را پیش از آن که شخصیت در نقطه آغاز وقایع فیلم قرار گیرد، تخیل کنند و بر مبنای وضع و حال شخصیت، برایش قصه بسرایند. این روانکاوی و گذشته یابی و ریشه شناسی، بیشتر به این نکته بر می گردد که آنها از این که تماشاگر فلان وضعیت دراماتیک یا بهمان واکنش رفتاری را در قامت شان نپذیرد، واهمه ای ندارند. از این که بیننده با

پیش فرض با نقش شان مواجه نمی شود، مطمئن اند و بنابراین، قابلیت مومی شکل و قابل تغییرشان در مواجهه با هر نقشی در هر قشر و طیفی، بسیار بالاتر از بازیگران متکی به موتیف مشترک است.

اما همین ویژگی، این عوارض جانبی را هم دارد که بازیگر بدون توجه یا در واقع بدون نگرانی نسبت به کم رمقی و بی مایه گی نقش، آن را بپذیرد و در نهایت هم در جوی حقیری که به گودالی ریخته، مرواریدی صید نکند. حتماً همه و از جود خود استاد نصیریان می دانند که در کارنامه ایشان، نام فیلم ها و رد نقش هایی که هم تراز شان و جایگاه استادی شان نیست، کم نیست. بحثم را با این تعبیر کلیشه ای که حتماً کار در تلویزیون سخیف است و اینها، یکی نگیرید. بله، البته همین روزها که در جشنواره فجر از استاد تقدیر می شود (و به نظرم به دلایل متعدد حرفه ای، سابقه ای، شأنی و اولویتی، حقتش بود که چند سال زودتر از این برگزار شود)، همه دوست داریم فراموش کنیم که سریالی آب بسته شده با داستان مناسب برای یک فیلم زیر ۹۰ دقیقه، دارد با بازی استاد از تلویزیون پخش می شود. ولی مشکل در پذیرش بازی برای تلویزیون نیست؛ مشکل در نقش و قالب و مصالح موجود در آن است. و گر نه، کدام یک از ما و شما فراموش کرده ایم که یکی از بهترین بازی های استاد و اساساً یکی از بهترین نقش آفرینی های تاریخ هنرهای نمایشی ما، در مسیر اجرای نقش ابوالفتح صحاف در هزارستان (مرحوم علی حاتمی، ۶۴-۱۳۵۸)، در همین تلویزیون شکل گرفته بود؟ کدام مان یادمان رفته - و اصلاً مگر می شود یادمان برود - آن حس سرشار از حسرت و هراس هجران را که در نگاه ابوالفتح به همسرش جیران (مینو ابریشمی) در سکانس اندوه بار وداع شان در دکان صحافی مرد جاری بود (با ارتعاشات صدای محزون ناصر طهماسب). و چه طور ممکن است از یاد ببریم که همان چهره و همان حیا و همان متانت، چگونه در صحنه های آماده سازی روح و جان رضا تفنگچی (جمشید مشایخی) برای مبارزه با ظلم، به آتش زیر خاکستر بدل می شد و چشم های ابوالفتح را از شور و عطش ظلم ستیزی می آکند؟

این خاطره ها را چشمان و قالب پذیری و انعطاف و تکنیک استاد برای ما ساخته است. عیب جویی نمی کنیم اگر می گوئیم ای کاش، چه خوب می شد اگر، آرزوی تحقق نیافته مان این بود، که خیلی از این نام ها را در فیلم شناسی استاد نمی دیدیم. عیب جویی نمی کنیم، نگران خاطره های عزیزمان هستیم که استاد ساخته است.