

پس رسماً قیامته!*

خاک- آشنا / بهمن فرمان آرا / ساخت: ۱۳۸۵ / اکران: ۱۳۸۸

زمان انتشار: هفته آخر شهریور ماه ۱۳۸۸ چاپ شده در: ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

حرمت، پدیده مهم ولی مبهمی است. اگر بخواهیم نسبت آن را با میراث گذشته و منزلت خاک این دیار بسنجیم، ضرورتش را حس می‌کنیم و بر فراموش شدنش اسف می‌خوریم. اگر قائل شدن آن را از سوی هر نسل برای نسلی دیگر لازمه پیوند میان نسل‌ها بشماریم، می‌توان گفت نسل‌های پیشین به نسل‌های بعدی، بیشتر بی‌حرمتی می‌کنند یا دست‌کم به نگرش و خواست آنها کمتر بها می‌دهند. و اگر بنا باشد لزوم رعایت آن را از جمله شامل حال هر هنرمند قدیمی و باسابقه این سینما بدانیم، احیاناً باید هیچ انتقادی به فیلم‌های فیلمسازی چون ایرج قادری هم نداشته باشیم. انواع این حرمت‌ها و این که کدام‌شان را حتماً و الزاماً باید رعایت کرد، در بحث درباره فیلم خاک‌آشنا - با «ک» ساکن به معنای کسی که با خاک، آشناست - مطرح می‌شود. فیلم، خود از دو نوع اول و دوم حرمت که وصف کردم، سخن می‌گوید و ممکن است بابت نوع سوم یعنی حرمت سن و سابقه و منزلت فرهنگی سازنده‌اش بهمن فرمان‌آرا، همان نصایح مرتبط با لزوم رعایت حال هنرمند قدیمی که از جمله و این اواخر، در خصوص رویارویی با آتش سبز و وقتی همه خوابیم بسیار مطرح می‌شد، بر سرمان فرود آید. می‌کوشیم بر میزان اصالت و حقانیت یکایک این انواع حرمت، متمرکز شویم.

دیالوگ، تصاویر، شعار و کنایه

در صحبت از فیلم‌های بعد از انقلاب بهمن فرمان‌آرا یکی از مباحثی که همواره میان تماشاگران این آثار و از جمله قشر فرهنگی و فیلم‌بین این جامعه وجود داشته و حالا درباره خاک‌آشنا هم بار دیگر مطرح است، بحث نوع دیالوگ‌نویسی او در فیلمنامه‌ها و لحن و شکل اشاره به مفاهیم در بافت بصری و موقعیت‌های نمایشی فیلم‌هایش است. به ویژه درباره یک بوس کوچولو و خاک‌آشنا یکی از اظهارنظرهای گاه تکرارشونده این است که برخی اشاره‌ها و دیالوگ‌ها یا در واقع رویکرد اصلی و جاری فیلم در انتقال معانی مطلوب

سازنده اش، آمیخته با صراحت بیش از حد یا به اصطلاح «گل درشت» به نظر می‌رسند. به تعبیر دیگر، داستان و الهام‌ها و تمهیداتی که فرمان‌آرا انتخاب می‌کند تا حرف‌هایش را در قالب آنها بزند، گاه ساده‌تر و سراسرتر از توقع و تصویری است که بسیاری از او و سینمایش دارند. و البته باید به این نکته توجه کرد که او در این سن و دوره، بعد از این همه سال مجاورت با سینما و بزرگان و شاهکارهایش در بالاترین سطوح جهانی و تاریخی، اساساً دلبسته و سرسپرده خود سینما و تکنیک و بازی‌ها و روایت و ظرافت‌هایش – آن گونه که ما و آدم‌های دوره و سن و نسل ما، از اصغر فرهادی تا شهرام مگری تا امید بنکدار و کیوان علی‌محمدی هستیم – نیست و در اصل و بنیان، همین «حرف»‌ها هستند که برایش اهمیت دارند و دغدغه و انگیزه فیلمسازی ایجاد می‌کنند.

اما بحث‌هایی که گفتم، بیشتر و طبعاً بر سر «شیوه» طرح ذهن‌مشغولی‌های اوست. جایی از خاک آشنا که الگوی نمونه‌ی نگاه و خواست کنونی او از مدیوم سینماست، بهمن نامدار (رضا کیانیان) که کردهای اطرافش با پیشوند محبوبیت و حرمت، او را «مام» نامدار صدا می‌زنند، به خواهرزاده جوانش بابک (بابک حمیدیان) که انگار جایگزین فرزند نداشته نقاش پیر شده، در وصف بیستون و شکوهش می‌گوید «یه روز باید تو رو ببرم اون جا تا ببینی این مملکت از کجا به کجا رسیده»؛ و با آوای شکوهمند و در عین حال اندوهگین موسیقی کارن همایونفر (این جا متشکل از آوای انسانی و تار و سه تار) و با تصاویری که نرم و کلیپ‌وار به هم دیزالو می‌شوند، سری به بیستون و فضا و معماری‌اش می‌زنیم. صراحت پرداخت بصری و دیالوگ و حس جاری در موسیقی، به حدی است که امکان دارد در نگاه اول حتی تماشاگر را پس بزند. در یک بوس کوچولو هم سکانس مقبره کوروش با دیالوگ‌های صریح محمدرضا سعدی (رضا کیانیان) و اسماعیل شبلی (جمشید مشایخی) که به نوشته‌شدن نخستین منشور حقوق بشر به دست کوروش اشاره

می‌کرد و دانستن این واقعیات افتخارآمیز تاریخی را برای اعتماد و علاقه جوان‌ها به این مرز و بوم لازم می‌دانست، بحث مشابهی را برانگیخته بود و گاه حتی به شعاری بودن صحنه اشاره می‌شد.

این جا نکته نهان مهمی وجود دارد: به دیگر دیالوگ‌ها و اشاره‌های اینچنینی خاک آشنا نظری بیفکنید. از آن تأکید خاتون (مریم بوبانی) بر این که نباید لانه زنبورها را بر روی سیم برق خراب کنند چون «از غضب خدا باید ترسید» تا آن حرف‌های نامدار درباره این که «آشنایی یعنی گرفتاری» و «دل بستن از مریضی هم بدتره» تا دیالوگ درخشان خانم سالاری (نیکو خردمند) سر میز شام که می‌گوید ازدواج باید مثل ریاست جمهوری هر چهار سال یک بار با انتخابات همراه شود و اگر دو نفر همچنان به هم رأی دادند، فعلاً به مدت چهار سال دیگر تمدید شود (از بخش‌های حذف‌شده فیلم در ممیزی که متأسفانه در نسخه اکران عمومی وجود ندارد)، همه منهای صراحت در بیان شفاهی، یک خصلت دیگر هم دارند: به شدت کنایی و طعنه‌آمیزند و با وجود جدیت نهفته در محتوایشان، طنز نیشداری در آنها حس می‌شود. در موردی چون هشدار خاتون برای جلوگیری از تخریب لانه زنبورها که اصلاً فیلم به سمت رقم زدن سرنوشتی گروتسک برای مأمور برق می‌رود و او درست طبق همان هشدار، به این دلیل که به نیش زنبور حساسیت داشته (!) جان می‌دهد و به قول نامدار، از «مأمور و معذور» که توجیه خودش بود به «مأمور و مرحوم» تبدیل می‌شود. در مورد بحث بین نامدار و بابک بر سر یوجین اونیل نیز سرنوشت بچه‌های او (خودکشی پسرش و ازدواج دختر ۱۶ ساله‌اش با مردی ۵۳ ساله) به هجو آن اطمینانی می‌انجامد که بابک به نقل قول از اونیل دارد. در مورد رفتار و واکنش خاتون نسبت به ابراز کنجکاوای بابک به مهرماه (رعنا آزادی‌ور) هم با یکی از همین دیالوگ‌های ظاهراً صریح و توأم با صدور حکم مواجهیم: «این جا وقتی اسم کسی رو کسی می‌ذارن، از ازدواج شما شهری‌ها محکم‌تره». اما اولاً همین خاتون که مثلاً می‌خواهد با این حرف، فکر دختر کدخدا را از سر بابک بیرون کند، در پاسخ به سؤال اولیه بابک، مهرماه را این طور توصیف می‌کند: «همون چشم و ابرو

مشکی قدبلنده که مثل طاووس راه می‌ره؟! یعنی نمی‌تواند وسوسه زنانه‌اش را برای جلب بیشتر بابک به دخترک کنترل کند و انگار می‌خواهد به شکل تناقض‌آمیزی، ولع او را بیشتر برانگیزد. و ثانیاً با لبخند مهرماه در نمای پایانی فیلم، بعد از این که گل‌های وحشی هدیه بابک را می‌پذیرد و برمی‌دارد، به نظر نمی‌رسد که آن پیوند «اسم کسی را روی کسی گذاشتن» آن قدرها که خاتون می‌گفته، مستحکم و خلل‌ناپذیر باشد! در مورد آب خواستن همین مهرماه برای عروسک‌اش که در ابتدا همچون اشاره به یک آیین بومی، متمایل به همان شعارهای دایر بر اصالت فضای روستایی و دور افتادن شهری‌ها از روح آیین و معنویت به چشم می‌آید، در ادامه می‌بینیم که اولاً به جای تداوم و تحقق آیین، نتیجه این ملاقات فقط به کنجکاوی و تمایل بابک به دختر محدود می‌شود و ثانیاً حتی لیوان آبی که بابک -هرچند ندانسته- برای اجرای آیین می‌آورد، به طور تصادفی به خاتون می‌رسد و این میزانشن با تأکیدی بر دیالوگ طنزآمیز او همراه است که «از کجا می‌دانستی تشنه‌ام؟! در مورد شعر «در آغاز» ضیاء موحد که نامدار به عنوان سروده قدیمی خودش در وصف چشمان آبی شب‌نم (رویا نونهالی) می‌خواند، ظارهاً باید با لحظه و صحنه بسیار نوستالژیکی طرف باشیم؛ که البته هستیم. اما در ادامه، وقتی نامدار به عادت و ژست معمول همه ما حین شعرخوانی، به دوردست خیره می‌شود و چشمش به غار می‌افتد و قصه «اصحاب کهف» و آن نور توی غار را برای شب‌نم بازمی‌گوید و به جای محظوظ شدن از سرمستی عاشقانه این سکانس، به آن بحث کنایی می‌رسیم که شب‌نم می‌گوید «هر چی باشه حتماً یه توجیه منطقی داره دیگه» و نامدار جواب می‌دهد «معلومه که خیلی ساله تو این مملکت نبودی!»

به این ترتیب، برخلاف آن سکانس مقبره کوروش در یک بوس کوچولو و سکانس مشابه بیستون در خاک‌آشنا، تقریباً تمامی صراحت‌های شفاهی باند دیالوگ فیلم با طعنه‌ای همراه است که باعث می‌شود آن دیالوگ به‌خصوص را تنها منحصر به معنای آشکار و اولش ندانیم و لایه‌های هجوآمیز یا کنایی یا گاه تلخ‌تری در دل آن شکل بگیرد. نمونه مثال‌زدنی این تلخی، سکانس گریه نامدار برای دوست نویسنده و کشته‌شده‌اش

احمد میرشکاریان است که در نسخه اصلی فیلم تعمداً هرگز او را نمی بینیم و تنها ماجرای فرارش و دیده شدنش در آن حوالی را از زبان مأمور امنیتی/انتظامی (هدایت هاشمی که بازی و نقش اش در نسخه سانسوری به طور کامل حذف شده!) در نسخه اکران شده، حتی قصه اش را هم نمی شنویم و در نتیجه، هنگام گریه نامدار، تماشاگر از خود و بغل دستی اش می پرسد اصلاً او برای که و چه دارد می گرید؟! این جا نامدار میان حق بی امان گریه اش - شاید دردآورترین گریه ای که تاکنون در بازی های رضا کیانیان دیده ایم - به خودش بد می گوید که «چپیده توی زیرزمین» اش و نه فقط در و پنجره خانه اش را، بلکه «همه درهای زندگی» اش را «روی همه دنیا» بسته است. او مطمئن است که دوست روشنفکرش دیشب در خانه او را زده و باز طبق رویکرد کلی فیلم، از این اتفاق عینی به نتیجه ای نهان تر می رسد: به جای تأسف صرف بر از دست دادن دوستش در حین فرار از مأمور امنیتی، به وضع و حال و شیوه رفتاری عزلت گزینانه زندگی اش اشاره می کند و در واقع باز طعنه ای فراتر از ظاهر و ترکیب آشکار دیالوگ، به آن صراحت اضافه می شود.

تمام اینها که گفتم، البته از این جا می آید که فرمان آرا دیالوگ نویس قهاری است و این توانایی را دارد که هم روشن ترین دیالوگ ها را با آن ظرافت و کنایه پردازی درآمیزد و هم حتی اگر با جوهره محتوای هر یک از این دیالوگ های کلی گویانه موافق نیستی، آن را طوری و با عباراتی و با لحن خاص بازیگر بقبولاند که حس کنی حرفی و دیدگاهی درست تر از این نشنیده ای! چه برسد به آن که با خود حرف و نگرش مطرح در آن، توافق هم داشته باشی. آن وقت است که همچون واکنش کاملاً حسی و بی واسطه من در هر بار شنیدن بد و بیراه های نامدار به دویی (با مطلع درخشان «تو به دویی می گی خارج؟!») یا جمله درخشان شبم که می گوید «آزادی چیزی نیست که دل آدمو بزنه» و طنین اش این روزها با پژواکی شدیدتر در گوش مان می ماند، حتی می توان فیلم را به شوق همین دیالوگ ها بار دیگر هم دید؛ در حالی که در نگاه نخست به نظر می آمد اینها دیالوگ هایی بیش از حد صریح اند.

با این همه، رویکردی که فیلم به نمایش تحول تدریجی بابک دارد، چه در ابعاد بصری و چه در حیطه دیالوگ‌ها به نظرم بیش از حد صریح می‌آید و اتفاقاً آن وجه کنایی و دوگانه هم در آنها غایب است: از آن رؤیای زیبای بابک که با تصویر رشک‌انگیز دشت شقایق شروع و به کابوس خونین کشته شدن او ختم می‌شود تا جزئیات مربوط به طرح گریم و ظاهر او که در نیمه دوم فیلم، دیگر حلقه توی ابرویش را نمی‌اندازد تا دیالوگ «رو» و یک بُعدی حین خداحافظی با دایی‌اش که می‌گوید «تصمیم گرفتم برای اون چیزایی که می‌خوام، زحمت بکشم»، همه می‌خواهند این دگرگونی منتهی به «خاک‌آشنا» شدن را با مستقیم‌ترین نشانه‌های ممکن به مخاطب منتقل کنند. در همین سکانس خداحافظی، همین که نامدار برای دیدار شب‌نم از پیلۀ تنهایی‌اش درآمده و همین که به بابک می‌گوید «تو باید بمونی و به زمین‌ها برسی» برای القاء تحول ضمنی هردویشان کافی به نظر می‌رسید و حتی قرینه‌سازی میان حرکت نامدار به سوی عشق قدیمی‌اش و حرکت دوباره بابک به سوی مهرماه - به رغم آن کتکی که پیشتر خورده بود- می‌توانست با حذق آن دیالوگ مربوط به زحمت کشیدن بابک، ظریف‌تر شود.

بازی‌ها

این که فرمان‌آرا تمایلی به شعبده‌های تکنیکی در حین فیلمبرداری ندارد، این که دکوپاژ ساده و کلاسیک متکی به نما/نمای متقابل مبنای اصلی نمابندی‌اش است، این که فیلمنامه‌هایش محوریت مشخص را به دیالوگ و به کنش و واکنش‌های میان شخصیت‌ها می‌دهند و «موقعیت» نمایشی و تعلیق و غافلگیری عموماً شگرد پیشبرد وقایع در این فیلمنامه‌ها نیست، این که «داستان» ساده و یک‌خطی انتخاب می‌شود تا جا را برای طرح «دغدغه»ها-حتی با صراحتی که در میان‌تیر قبلی مطلب توضیحش دادم- بازتر بگذارد، همه به این نتیجه منجر می‌شود که نقش و اهمیت کار گروه بازیگری در فیلم‌های او افزایش و گسترش یابد. تا حدی

که به گفته رضا کیانیان (در گفت‌وگوی نگارنده با او در همین روزنامه با موضوع و عنوان «بازی برای فرمان‌آرا») گاه برخی عوامل فنی سرصحنه فیلم‌هایش حتی گله‌مند می‌شود که چرا تا حد تبعیض میان عوامل مختلف، برای بازیگران و بر روی کار و هدایت آنها زمان می‌گذارد. این نوع بهادادن بی‌حد و حصر به کار بازیگر و خلاصه‌شدن همه کوشش‌های جاری در خلق دنیای فیلم به درست پیش رفتن مسیر نقش‌آفرینی، البته می‌تواند به جنس‌ها و انواع مختلفی از فیلم‌ها بیانجامد و از فیلم‌های فرمان‌آرا تا درباره‌الی یا از نوع کارگردانی بازیگر محور الیا کازان تا کلینت ایستوود، جلوه‌های گوناگونی داشته باشد. مهم این است که بدانیم آن چه به این بهادهی می‌انجامد، نه نوعی سلیقه در کلیدی دانستن اجرای بازیگران، بلکه مدت‌ها پیش از آن، نوع داستان‌گویی و شخصیت‌پردازی و درام فیلم‌هایی است که مثال زد؛ که بی‌شبهت به یکدیگر، در تکیه به کار بازیگران برای جان بخشیدن به متن، نقاط اشتراک دارند.

در خاک‌آشنا رضا کیانیان بار دیگر با وجود اختلاف سنی محسوس با مام نامدار، نقاش منزوی فیلم، نقش اصلی را به عهده دارد. بازی کنترل‌شده قبلی او برای فرمان‌آرا در یک بوس کوچولو که همچون خاک‌آشنا به دلیل حضور نیافتن در جشنواره فجر، کمتر از نقش‌آفرینی او در خانه‌ای روی آب شهرت یافت، جایزه بازیگری جشن دنیای تصویر را گرفت و واقعاً می‌تواند به اندازه نقش دکتر سپیدبخت آن فیلم موضوع بحث و درس باشد. در این جا هم کیانیان همان mood کلی که رهیافت اصلی‌اش در بازی به نقش سعدی یک بوس کوچولو بود یعنی پرهیز از الگوی کلیشه‌ای راه رفتن با قامت خمیده و سرفه کردن و لرزش دست و سر در بازی به نقش مردی پابه‌سن‌گذاشته را به کار می‌گیرد. آن روش که کلیشه معمول سینما و تئاتر ما برای ایفای نقش آدمی با سن بسیار بالاتر از سن واقعی بازیگر است، صرف‌نظر از مکرر بودن و بی‌خاصیت شدن خود روش، در اجرای نقش‌هایی چون محمدرضا سعدی و مام نامدار به دلیل شخصیت مغرورشان و این که در هر شرایطی خود را حفظ می‌کنند، به طور مضاعفی از سکه می‌افتد و مثلاً تفاوت‌های میان سعدی و شبلی

در یک بوس کوچولو در همین تفاوت های ظاهری و فیزیکی مثل سرفه های مداوم شبلی و نشانه های کمتر سالخورده گی در رفتار و گفتار سعدی نیز خود را نشان می دهد. اما نامدار خاک آشنا به ویژه در بحث از کاهلی به عنوان نشانی از بی آرمانی و خمودی نسل جوان امروز می گوید «آدم وقتی کار می کنه، حوصله اش سر نمی ره»؛ و مقصودش دقیقاً این است که به این خلوت بدوی آمده تا بیشتر کار کند. بنابراین نمی توان رویکردی در قالب «به رخ کشیدن ضعف های جسمانی» را برای ایفای نقش نامدار مناسب دانست. از همین جاست که بار دیگر نقش نویسی خاص فرمان آرا با تصمیم و مسیری که کیانیان برای اجراهایش برمی گزینند و معمولاً نامعمول و دور از رسوم موجود و مألوف اند، با هم همسو می شوند و به سود فیلم و شخصیت نامدار عمل می کنند. این، ضمناً، یکی از معدود مواردی است که کیانیان به ضرورت موقعیت نامدار در نزدیکی اواخر فیلم - آن جا که دوست روشنفکرش را از دست داده و در حالی که تماشاگر به دلیل سانسور سکانس قبلی با حضور پلیس، دلیل گریه اش را هیچ نمی فهمد - گریه یی از ته دل و رو به دوربین دارد. هم برخلاف روش خود او و فرمان آرا در برخورد با یکی دو نوبت گریه دکتر سپیدبخت در خانه یی روی آب که پشت به دوربین/بیننده اتفاق می افتاد و هم متفاوت با آن دو باری که پیش از این سکانس خاک آشنا بیش از اشک ریختن، گریه های نامدار را در خونی که در چشمش دویده، به نمایش می گذارد. در واقع تفاوت این دو شکل بازنمایی گریه، به تفاوت میان این رنج نامدار با دیگر شرایطی که سپیدبخت و او را در هر دو فیلم به گریه واداشته، بازمی گردد. و با این که خاک آشنا در سال ۱۳۸۵ ساخته شده، این بهایی که به اشک ناشی از کشته شدن دوست نامدار می بخشد، این روزها چه بامعنا و تلخ جلوه می کند.

درست همین شگرد در نوبت های مختلف گریستن بابک حمیدیان به نقش بابک نیز به کار می رود تا تعادل و زمان بندی بازی او و کیانیان در دو نقش اصلی فیلم (هر یک در جایگاه نماینده یک نسل) به بالاترین حد ممکن برسد. حمیدیان هم فقط در همان سکانس نزدیک به انتها گریه را تا حد حق حق پیش

می برد و در دو بخش قبل تر، هم آن جا که بابک از تحقیری می گوید که مادرش (بی تا فرهی) نثار خودکشی ناموفقش کرد و هم آن جا که صبح روز بعد از آمدن دوستانش، به دایی اش اعتراف کرد که جای دیگری برای رفتن ندارد، همان کنش خون به چشم دواندن و حلقه زدن اشک در چشم ها، کنترل دقیق حمیدیان را نشان می دهد که به سبک هر بازیگر هر فیلم دیگر فرمان آرا - از جمله عزت انتظامی در خانه بی روی آب - هدایت شده تا ضرب و تأثیر نهایی گریه را برای آخرین و کامل ترین نوبت گریستن شخصیت در فیلم نگه دارد و آن را همان نوبت های نخستین، خرج نکند. منهای این ویژگی، بازی و نگاه حمیدیان در انتقال اشتیاقی که با عشق کم و بیش - و عمداً - بدوی اش به دختر کدخدا، از موفق ترین عناصر کارنامه اوست که در این فیلم به کار رفته. حمیدیان هیچانی را که بابک در مناسبات شهری و امروزی اش با دختران دیگر از دست داده یا چه بسا هرگز تجربه نکرده، بی آن که شکلی تشدید شده و اغراق آمیز بیابد، در نگاه بابک به مهرماه و به طبیعتی که انگار او بخشی از آن است، جاری می کند و بخش هرچند کوتاه ولی کلیدی رابطه بابک و دخترک را به یکی از قسمت های دلپذیر خاک آشنا برای مخاطب جوان و هم نسل حمیدیان بدل می سازد.

میراث

اما در نهایت، آن چه خاک آشنا به آن حرمت می گذارد و حتی به فرض این که لحن شفاهی فیلم را دوست نداشته باشیم، باعث می شود که حرمت متانت این چهارمین ساخته بعد از انقلاب فرمان آرا را به جا آوریم، میراثی است که از دل طبیعت و تاریخ برای جوان این دیار در این دوران پراشتهاب و نا به سامان، بر جای مانده است. میراثی که از جمله تیتراژ آغازین فیلم با موسیقی هیپنوتیک و بس مؤثر کارن همایون فر، تلخی و شیرینی گذرش در مسیر تاریخ را یادآوری می کند و در لحظه های پایانی، جایی دور از آن صراحت ها در باب خاک و ماندن و زحمت کشیدن که پیشتر اشاره و نقد کردم، جلوه رهایی بخش خود را در بقا به خاطر

عشق نشان‌مان می‌دهد. انتخاب این پایان به جای هر موقعیت احتمالی دیگر - مثلاً زراعت توسط بابک و تأکید بر آشنایی و الفت او با خاک و میراث این سرزمین - از آن نقاط خاک‌آشناست که به رغم تمامی تلخ‌کامی‌ها و تلخ‌اندیشی‌ها، در نگرش فرمان‌آرا همان «ایمان به فرجام نیک» را قابل تشخیص می‌کند که زمانی به کوروساوا حتی در تلخ‌ترین روایت‌های اخلاقی‌اش - همچون در اعماق یا دودسکادن - نسبت می‌دادند. پایان فیلم با برداشتن گل‌های وحشی هدیه بابک توسط مهرماه، حرمت میراث را در جایی جستجو می‌کند که ربط و نسبتی با آن صریح‌گویی‌های قبلی ندارد: انگار این بچه‌ها یادگرفته‌اند که عشق را به همان شیوه قدیم، با همان سختکوشی و حرمت‌گذاری، بی توجه به عواقب خشونت‌باری که پیشتر برایشان داشته، و البته آمیخته به جسارتی که نسل‌شان - چه شهری و چه روستایی - در رویارویی با بخش خرافه‌آمیز سنت‌ها داشته و دارد، به عنوان مهم‌ترین بخش میراثی که برایشان به جا مانده، پی بگیرند.

* عنوان مطلب، از دیالوگ‌های بهمن نامدار (رضا کیانیان) در فیلم، در پاسخ نهایی‌اش به چوپان

نیمه‌دیوانه‌یی که مدام و عاقلانه از پایان دنیا و از رسیدن روز قیامت می‌نالند *