۷ سینمای مشهد در جمع ۴۰ سینمای پرفروش ایران قرار گرفت

رشد فرهنگ تماشا در سینماهای شهر

عکس: محمدحسن صلواتی-شهرآرا

آمار مخاطب ۴۰ سینمای نخست در ۶ ماهه ابتدای سال ۱۴۰۴

درنگ

احسان ناظم بکایی
روزنامه‌نگار و منتقد سینما

چندی قبل آمار تفکیکی چهل سینمای پرمخاطب کشور در پنج ماهه نخست سال ۱۴۰۴ منتشر و معلوم شد تهران، مشهد و شیراز به ترتیب سه قطب اصلی سینمادوستی ایران هستند. بعد از تهران که هجده سینمای آن پرمخاطب بود که باتوجه به پایتخت بودن، امکانات متنوع و جمعیت زیاد آن، طبیعی به نظر می رسد، حضور خراسان رضوی (مشهد) با هفت سینما و جذب ۸۷۴،۳۶۳ مخاطب در جایگاه دوم نکته درخورتأملی است.

آماری که گواه جایگاه مهم مشهد و خراسان رضوی در سینمای ایران است و باید قدر آن را دانست. مشهد به عنوان بزرگ ترین و اصلی ترین قطب جاذبه زیارتی کشور که میزبان تنها امام معصوم مدفون در کشور است، همواره یکی از مقاصد سفرهای ایرانی ها بوده و هست.

استقبال از سینماهای مشهد در کنار جذابیت های گردشگری

اگر به خاطرات نه چندان دور بسیاری از مسافران مشهد که سفری به این شهر داشته اند مراجعه کنیم، درمی یابیم علاوه بر زیارت مضجع شریف امام رضا(ع)، به واسطه فرصت فراغت مناسبی که در این سفر داشته اند، گزینه های دیگری مانند رفتن به شهربازی، باغ وحش، موزه و... را نیز تجربه کرده اند. پر بیراه نیست اگر بگوییم بسیاری از آن هایی که در شهر خودشان گذرشان به موزه، باغ وحش و شهربازی نیفتاده، حتما در سفر مشهد، سری به موزه آستان قدس رضوی، باغ وحش وکیل آباد و شهربازی زده اند.

این قاعده درباره سینما نیز صادق است. چه بسا بخش چشمگیری از مسافران با استفاده از فراغت حاصل از مرخصی کاری و درسی و شکستن قالب زندگی روزمره، راهی سالن های سینمای مشهد شوند، حال آنکه شاید در شهر خودشان، با وجود داشتن سالن سینما، چنین میل و فرصتی نداشته باشند. در واقع، شکستن عادت های همیشگی در سفر مشهد باعث می شود تا مجموعه ای از فعالیت های زیارتی، تفریحی، سیاحتی و فرهنگی پیش روی مسافران قرار گیرد که رفتن به سینما یکی از آن هاست.

اما اقبال به سینماهای مشهد تنها مربوط به حضور مسافران و زائران نیست؛ خود اهالی شهر نیز از علاقه مندان به سینما و فیلم هستند. برگزاری چندین جشنواره فیلم، استقبال عمومی از جشنواره فیلم فجر، رونمایی های معمولا مملو از تماشاگرِ فیلم های شاخص در این شهر و همچنین ساخت سالن های مجهز سینمایی در جای جای شهر، گواه اقبال عمومی از سینما در این شهر بزرگ است.

حال، سؤال اینجاست: در حالی که سینما در سبد فرهنگی بیشتر خانوارهای مشهدی، مسافران وزائران جای دارد، آیا به این هنر آن چنان که باید و شاید در این شهر پرداخته می شود؟

فیلم سازی مشهد موردتوجه قرار نگرفته است

متأسفانه، باگذر از فیلم هایی که صرفا پیرامون امام رضا(ع) وزیارت ساخته شده اند و سازندگان گریزی از ساخت آن ها در مشهد ندارند، این شهر و مسائل متنوع آن چندان در عرصه فیلم سازی موردتوجه قرار نگرفته است. شاید باکندوکاو در خاطرات، بتوان به برخی فیلم های قدیمی دهه ۶۰ نظیر «در آرزوی ازدواج» یا «کیمیا» در دهه ۷۰ اشاره کرد که در این شهر فیلم برداری شده اند، اما مشهد هرگز به عنوان شهری با سوژه های غنی و متنوع، کانون توجه فیلم سازان نبوده است.

این در حالی است که مشهد، به واسطه مهاجرپذیری، ویژگی های خاص زیارتی و سیاحتی اش ظرفیت های بالایی برای ساخت فیلم دارد. مشهد، شهری است که نکات خود را دارد که هر کدام می تواند زمینه ساخت اثری در حوزه های مختلف باشند. از ساخت فیلم های پرتره پیرامون مشاهیر برجسته شهر همچون فردوسی، نادرشاه، شیخ طوسی، ملک الشعرای بهار، اخوان ثالث، شجریان، شهید هاشمی نژاد، شهید رئیسی، برادران مهدوی دامغانی، و خداداد عزیزی گرفته تا پرداختن به موضوع های تاریخی نظیر قیام گوهرشاد، به توپ بستن حرم توسط روس ها، قیام کلنل پسیان و جنگ هرات و همچنین مسائل اجتماعی مانند مهاجران افغانستانی، زعفران کاری و ... همه و همه سوژه های جذابی هستند که مختص این شهر و استان خراسان رضوی اند. گرچه یکی از مسائل مهم در حوزه ساخت فیلم، به ماجرای ایجاد شهرک سینمایی در مشهد بازمی گردد، اما مهم تر از آن، فعال شدن و تقویت شرکت های فیلم سازی در این شهر است.

شهری که با درخشش هنرمندانی نظیر رضا عطاران، حامد بهداد، رضا کیانیان، داریوش ارجمند، محمد بزرگ نیا، و بهروز شعیبی، یکی از قطب های اصلی پرورش استعداد در هنر سینما به شمار می رود. واقعا جای تعجب است که چرا چنین بازیگران توانمندی نباید در اثری مرتبط با شهر خودشان، که دغدغه های همشهریان شان را به تصویر می کشد، ایفای نقش کنند؟

حمایت برخی نهادهایی که دغدغه فرهنگ دارند مانند آستان قدس رضوی و شهرداری مشهد می تواند تسهیلگر رونق ساخت فیلم سینمایی پیرامون این شهر باشد. بی شک، برخی مسائل شهری و پیشرفت های مشهد را نه تنها در قالب بیلبورد و بنر، بلکه باید در قاب و قالب پرده نمایش، پیش چشم مخاطب قرار داد. طبعا یک شهروند مشهدی یا یک مسافر، وقتی در سالن سینما بنشیند و شاهد رخدادهای مختلف مربوط به این شهر باشد، با تأمل بیشتری از سالن خارج شده و به مشهد جور دیگری نگاه خواهد کرد. این درست است که سینماگر باید به موضوعی ملی و فراشهری نیز توجه کند، اما پشتوانه استقبال از اکران فیلم ها در مشهد نشان می دهد که می توان با خیال راحت تری به تولید فیلم پرداخت؛ زیرا هم فضای این شهر و خانواده های آن دغدغه دیدن فیلم در سینماها را دارند و هم مخاطبان مسافر برای دیدن فیلم، دست به جیب ترند.

دکتر مسعود تقی آبادی

نقد روز

دکتر مسعود تقی آبادی
استاد دانشگاه فردوسی مشهد

کاوشی فلسفی و روانکاوانه به تئاتر «چهار دقیقه» اثر صدرا سبزه کار

زمان در مرز فقدان متوقف می شود

تماشای نمایش «چهار دقیقه» تجربه ای استثنایی است که مرزهای میان تئاتر، روان کاوی و فلسفه را درمی نوردد و تماشاگر را به سفری درونی به قلب زمان، فقدان و خاطره می کشاند. این اثر بیش از آنکه یک روایت خطی یا درام سنتی باشد، آزمایشی وجودی است؛ آزمایشی که به زبان تئاتر، فرایندهای روانی همچون انکار، بازگشت امر واپس رانده و مالیخولیا را به تجربه ای زنده و ملموس بدل می سازد. نغمه ثمینی با متنی دقیق و چندلایه جهانی را بر محور غیاب و انکار بنا کرده است و صدرا سبزه کار با کارگردانی خوب، این جهان را در صحنه به شکل زنده بازسازی می کند؛ جهانی که به جای حرکت به سوی خط داستانی مشخص، همچون نوار قدیمی و خش دار، بی وقفه در چرخه بازپخش خاطرات و تمنیات می چرخد. در قلب این جهان، آوا با بازی مهلا علیزاده ایستاده است؛ زنی که در اتاق بازجویی نشسته اما این اتاق بیش از آنکه مکانی پلیسی باشد، به اتاق روان کاوی بدل می شود. پرسش ها و پاسخ ها پرده از ناخودآگاه او برمی دارند و روشن می سازند که یونس، معشوقه اش، دوسالی است که درگذشته، اما او هنوز در مرحله انکار باقی مانده است. به تعبیر فروید، وقتی سوگ ناتمام بماند، فقدان بدل به زخمی ناسور می شود و فرد در دام مالیخولیا گرفتار می آید. آوا نیز به جای پذیرش مرگ یونس، با بازسازی وسواس گونه رابطه، خود را در چرخه ای اسیر کرده که نه یادآوری شفاف است و نه فراموشی؛ بلکه تکراری بی پایان از رنج. این وضعیت همان چیزی است که فروید در مقاله «به یاد آوردن، تکرار و مداقه» توصیف می کند: فرد به جای آنکه رنج را در سطح آگاهی لمس کند، به بازسازی وسواس گونه آن در رفتار و کلام می پردازد، گویی هر تکرار می تواند شکافی برای مواجهه بگشاید، اما شکاف هیچ‌گاه به گشایش نهایی نمی انجامد.

چهار دقیقه و مفهوم زمان

در همین جامفهوم «چهار دقیقه» معنا پیدا می کند. چهار دقیقه می تواند زمان خفه شدن زیر آب باشد؛ می تواند لحظه ای کوتاه برای عاشق کردن دیگری یا فرصتی برای نجات باشد؛ یا آن مرز باریک میان زندگی و مرگ. در برابر ۲۳ ساعت و ۵۶ دقیقه تکراری، این چهار دقیقه بدل به لحظه ای بحرانی و فشرده می شود که تمام بار حقیقت را بر دوش می کشد. هنری برگسون این کیفیت را «دوام» می نامید: زمان کیفی و کش دار که در تجربه ذهنی می تواند یک عمر را در خود جای دهد. در نمایش، چهار دقیقه نه یک واحد مکانیکی، بلکه لحظه ای بی انتهاست؛ جایی که خیال و واقعیت، گذشته و حال، زندگی و مرگ در هم تنیده می شوند. لاکان نیز این وضعیت را از منظر دیگری می دید: بازگشت نه صرفا خاطره، بلکه میل. آنچه در این چهار دقیقه تکرار می شود، نه فقط یادآوری فقدان، بلکه تمنایی است که هرگز برآورده نشده است؛ تمنای پیوند، تمنای گفت وگوی ازدست رفته، تمنای رویارویی با دیگری.

انتخاب استانبول به عنوان بستر روایت نیز معنایی بسیار فراتر از یک جغرافیا دارد. این شهر، که در تقاطع شرق و غرب جای گرفته، بدل به استعاره ای از ناخودآگاه می شود؛ شهری دوپاره و تعلیقی، درست همچون روان آوا که میان خاطره و اکنون سرگردان است. پل گالاتا یعنی همان جایی که مادر آوا خود را به همراه فرزندان متولد نشده به دل آب افکند بدل به مرزی نمادین میان زیستن و غرق شدن، میان یادآوری و فراموشی می شود. استانبول در نمایش، نه تصویر یک شهر توریستی، بلکه جغرافیایی برزخی است: ناخودآگاهی جمعی که خاطرات و تراژدی ها در آن انباشته اند. تماشاگر هم زمان در فضای عینی شهر و در عمق ذهن آوا حرکت می کند، بی آنکه مرزی میان مکان بیرونی و روان درونی باقی بماند.

حضور آرا و آشیان، خواهر و برادر دوقلوی ناکام آوا که در کودکی غرق شدند بُعدی استعاری به نمایش می بخشد. آنان در صحنه نقش هایی چون بازجو، پذیرش، روان شناس یا پرستار را بازی می کنند و همان یاری دهندگان نمادینی هستند که می خواهند آوا را از چرخه انکار بیرون بکشند و به سوی پذیرش فقدان سوق دهند. نقش آنان یادآور «ابژه های کمکی» در روان کاوی است: نیروهایی که روان را به سمت آگاهی و بازسازی هدایت می کنند. این دو، همچون اشباحی از گذشته، بازگشته اند نه برای عذاب یا انتقام، بلکه برای نجات؛ برای آنکه حقیقت سرکوب شده را به او بازنمایی کنند. در همین سطح، نمایش بار معنوی و اسطوره ای پیدا می کند و تراژدی آوا را به سطحی جمعی و نمادین ارتقا می دهد.

بازی و نورپردازی در خدمت روایت

نورپردازی نمایش با دوگانه قرمز و سفید، به دقت مرز خیال و واقعیت را برجسته می سازد. نور قرمز قلمرو فانتاسم، توهم و انکار است؛ جایی که یونس همچنان زنده می نماید و آوا به درون خاطراتش رانده می شود. در مقابل، نور سفید لحظه های حقیقت و آگاهی را روشن می کند؛ لحظه هایی که آوا دوباره به اتاق بازجویی بازمی گردد و در آستانه پذیرش فقدان قرار می گیرد. چهره یونس تا واپسین لحظه در هاله ای از ابهام باقی می ماند و تنها در پایان، درست زمانی که روان آماده مواجهه است، آشکار می شود. این بازی با نور استعاره ای تصویری از مکانیسم انکار است؛ ابژه محبوب گمشده تا هنگام پذیرش نهایی در سایه می ماند.

اما آنچه بیش از هر چیز مخاطب را تحت تأثیر قرار می دهد، بازی بازیگران است؛ به ویژه بازیگر نقش آوا. هر لرزش صدا، سکوت ممتد، انقباض ناگهانی عضلات و انفجار کلام، بازنمایی بیرونی فشارهای ناخودآگاه است. بدن و صدا خود بدل به نشانه های روانی می شوند و مرز ذهن و جسم فرو می ریزد. بازیگر نقش آوا چنان با ظرافت و شدت عمل می کند که تماشاگر تنها شاهد رنج او نیست، بلکه آن را در بدن خویش تجربه می کند. آرا و آشیان نیز با حضور چندلایه و تغییر نقش های مداوم، مرز واقعیت و استعاره را در هم می شکنند و اجرا را به تجربه ای روان کاوانه و چندوجهی بدل می سازند.

زبان شاعرانه، ارتقا از روایت به احساس و فلسفه

یکی از وجوه برجسته اجرا، شباهتش به نوار صوتی یا تصویری است: خاطرات آوا همچون نواری که بی اجازه بازپخش می شود، مدام بر صحنه جریان دارند. هر بار که او می کوشد سکوت اختیار کند، خاطره ای تازه، صدایی دیگر یا تصویری سرکوب شده ظاهر می شود. این کیفیت دقیقا همان چیزی است که فروید در بحث های خود درباره «کارکرد خاطره» توضیح داده بود: خاطرات در ناخودآگاه خاموش نمی مانند، بلکه همچون تصاویر یا صداهای تکرارشونده دوباره ظاهر می شوند. در نمایش، این فرایند با دقت بازنمایی شده است. تماشاگر، به سان روانکاوی خاموش، در برابر این نوار نشسته و با هر بازپخش، خود نیز در چرخه خاطرات خویش گرفتار می شود. زبان شاعرانه نمایش نیز تجربه را از سطح روایت به سطحی حسی و فلسفی ارتقا می دهد. واژه ها نه فقط حامل معنا، بلکه ابزار القای وضعیت روانی اند. گفت وگوهای آوا و یونس، یا جدال های نمادین بر سر مفاهیمی چون خوشبختی و اضطراب، بارها از سطح معنا به سطح موسیقایی کلمات گذر می کنند؛ جایی که خود زبان، به سان بدن، لرزش می یابد و ناخودآگاه را بر صحنه می آورد. این وجه شاعرانه سبب می شود که نمایش هم زمان زیبایی شناختی و روان کاوانه باشد: مخاطب هم به معناگوش می سپارد و هم به آهنگ کلمات، که همانند نوار ضبط شده ای بارها تکرار می شوند.

تماشاگر در این میان صرفا نظاره گر نیست؛ او به هم سفر آوا بدل می شود. هر بار که آوا خاطره ای را بازسازی می کند، ذهن مخاطب نیز آن را بازپخش می کند و تجربه ای مشابه را درونی می سازد. چهار دقیقه از زمان صحنه فراتر می رود و بدل به زمان روانی جمعی می شود: تجربه ای مشترک از بازگشت امر واپس رانده، تکرار میل و دوام زمان ذهنی. در این لحظه، مرز میان صحنه و سالن فرو می ریزد و چرخه آوا به چرخه ای جمعی تبدیل می شود.

در نهایت، «چهار دقیقه» بیش از آنکه درباره آوا یا یونس باشد، تأملی است بر وضعیت روانی مشترک ما: زیستن در میان خاطراتی که هرگز پایان نمی گیرند؛ لحظاتی کوتاه، اما کش دار که بارها بازمی گردند و اکنون ما را تسخیر می کنند. فروید این وضعیت را بازگشت امر واپس رانده دانست، برگسون آن را دوام زمان نامید و لاکان آن را تکرار میل. نمایش، با زبانی شاعرانه و فرمی مینیمال، نورپردازی دقیق، بازی های پرمایه و شخصیت های استعاری، این مفاهیم نظری را از سطح اندیشه به سطح تجربه می آورد: چهار دقیقه ای که هم کوتاه ترین و هم طولانی ترین لحظه زندگی است؛ لحظه ای که در آن مخاطب، همچون آوا، با خاطرات خویش روبه رو می شود، در برزخ میان خیال و واقعیت گرفتار می ماند و به درکی ژرف تر از روان انسان، زمان و حقیقت فقدان دست می یابد.

گزارش خبری

جلسه اکران و نقد و بررسی فیلم‌های سمانه سپهری کیا در سینما اطلس مشهد برگزار شد

تصویری کوتاه از جهان سوررئالیست و ماورایی

ریحانه موسوی

سینما اطلس مشهد، عصر شنبه ۲۹ شهریور میزبان اکران و نقد چهار فیلم کوتاه از سمانه سپهری کیا بود. در این رویداد، فیلم های «عاشقانه های دومانکن»، «خانه امن»، «دیوار» و «تنگه زمان» به نمایش درآمدند و با حضور کارگردان و احسان روحی، مدرس بازیگری، کارگردانی و نویسندگی سینما و تئاتر، نقد و بررسی شدند.

اصرار کارگردان بر نشان دادن جهان ماورایی

احسان روحی معتقد است اصرار کارگردان این چهار فیلم بر جهان سوررئالیستی (غیرواقعی) و ماورایی است. علاقه او به این سبک از فیلم ها و تلاشش برای رسیدن به استانداردهای سینمایی در این ژانر، قابل لمس بود. وی در ادامه افزود: «اگر از منظر ژانر به سینما بنگریم، به نظرم یک تفاوت عمده بین آنچه در اثر است و آنچه در ذهن کارگردان وجود دارد، ایجاد می شود. در فیلم «تنگه زمان»، سوررئالیسم در ذهن کارگردان به عنوان یک جهان غیر واقعی است. یک اثر سوررئالیستی بر پایه اثری رئالیستی (واقعی) و قدرتمند ساخته می شود؛ یعنی ابتدا باید یک دنیای رئالیستی با پارامترهای قدرتمند خود ایجاد شود تا بتوانیم جهان سوررئالیستی را بر روی آن بنا کنیم.»

وی خاطرنشان کرد: «اولین چیزی که در فیلم «تنگه زمان» ایجاد می شود این است که، شاید نتوانیم مرزبین جهان واقعی و غیرواقعی را در قصه درک کنیم. قرار است یک روایت و پیرنگ کلی را از یک دختر داشته باشیم و خرده پیرنگ هایی نیز این جهان را به یکدیگر وصل کند، اما در نهایت آن روایت کلی برای ما قصه ای را باز تعریف نمی کند و در پس تصاویری که قرار است ما را به جهان غیرواقعی پرتاب کند، گم می شود.»

روحی با اشاره به اینکه فیلم «دیوار» براساس داستان زلزله کرمانشاه شکل گرفته است و در بخش معنایی آن به یک نقطه اشتراک یعنی ویرانی می رسیم، بیان کرد: «ویرانی که در آن رابطه عاطفی در محتوا شکل می گیرد و ویرانی که در ساختار فیزیکی آن خانه و حتی جایی در جامعه به وجود می آید. وقتی که یک فروپاشی را به تصویر می کشد در محتوا کاملا مشهود است. در این فیلم از رنگ قرمز استفاده شده و فضای نیمه تاریک ما را وارد یک قسمت محبوس در جهان آن افراد می کند. اما خرده پیرنگ ها به هیچ انسجامی نمی رسند. احساس می کنم این فیلم در ایده بسیار جذاب تر است؛ همه آدم ها در نهایت به فروپاشی عاطفی، شخصیتی و اجتماعی می رسند و قرابت آن ها با موضوع زلزله به لحاظ معنایی، در محتوا به شدت جذاب است، اما وقتی به فرم می رسیم قصه از پس خود برنمی آید. دیوار تلاش جسورانه ای برای رفتن به سمت چنین ایده ای بود که درخورتحسین است.»

این کارگردان درباره فیلم « خانه امن» توضیح داد: «در این اثر نشانه ها به معنا رسیدند و مبحث خانه و امنیتی که از آن صحبت می شود، درست به مخاطب منتقل شده است.»

وی معتقد است در این فیلم فرم بر محتوا غالب بوده و ویژگی مهم آن نیز این است که گذاره ها درست و به اندازه چیده شده و بهترین شکل معنا را به ما انتقال می دهند.

روحی در پایان مطرح کرد: «در فیلم «عاشقانه های مانکن»، باتوجه به ذهنیتی که کارگردان در یک فضای سوررئالیستی دارد، فکر می کنم جنبه های روان شناختی فیلم غالب است؛ یعنی هم در محتوا و هم در شکل و ساختار فیلم، با اثری مواجه هستیم که یک کاراکتر با اتفاقات سخت و دردناکی روبه رو شده و برای برون رفت از آن دچار سردرگمی و نپذیرفتن آن ها است. معتقدم در این فیلم شاید مقداری به واسطه نوع کار، ساختار، مدل فیلم برداری، استفاده از بازیگر و شرایط لوکیشنی، بلوغ بیشتری را در کادربندی ها و نماها می بینیم.»

لزوم زنده نگه داشتن سبک های سایکو و سوررئالیست

سمانه سپهری کیا، کارگردان چهار فیلم یاد شده، بر لزوم زنده نگه داشتن سبک های سایکو و سوررئالیست تأکید کرد و گفت: «اکنون همه در حال رفتن به سمت سبک های مینیمال و رئالیست هستند. به دلیل اینکه کتاب های روان کاوی زیاد می خوانم، در فیلم هایم تمرکز خود را بر این گذاشتم که نشان دهم اگر ما انسان ها با خودمان رو راست باشیم، خواهیم دید که نمی توانیم از دست خود فرار کنیم و همیشه اسیر خودمان هستیم.»

وی فیلم «تنگه زمان» را برای خود مثل یک لحظه، وهم و گذر توصیف کرد و ادامه داد: «این اثر برایم مانند زمانی است، که انسان در خواب و بیداری بوده و تازه می خواهد از خواب بیدار شود. از صداگذاری این فیلم چندان راضی نبودم و به نظرم قدری زیاد بود.»

این کارگردان، فیلم «دیوار» را باوجود ایرادهای زیادی که دارد، اثر محبوب خود برشمرد و گفت: «در این کار برای بومی کردن اثرم به موضوع زلزله کرمانشاه اشاره کردم. چیزی که می خواستم نشان دهم ویران شدن است؛ خانواده ای که یک کدورت بین آن ها پیش می آید. آن را حل نمی کنند و همه چیز توسط زلزله ویران می شود. این خانواده بین خود دیوار کشیده اند و تنهایی به قدری زیاد است که باعث توهم آن ها می شود. این توهم را قسمت هایی نشان می دهم که شخص تنهاست، اما وقتی که صدای زنگ تلفن همراه به صدا درمی آید و شخص دیگری وارد می شود، توهم به پایان می رسد.»

وی درباره نام گذاری این فیلم بیان کرد: «طرح این داستان را دوست داشتم و نام آن را «دیوار» گذاشتم، تا دیوارهای بین این افراد را نشان دهم. فیلم خرده پیرنگ های زیادی داشت که واقعا از پس آن ها برنیامدم. دوست داشتم دوباره آن را بازسازی کنم و آنچه که می خواستم را نشان دهم و این فیلم نامه می توانست بهتر باشد.»

سپهری کیا خاطرنشان کرد: «در فیلم «خانه امن»، بازیگر استعداد دارد که با ابزار فلز و چوب چیزهایی بسازد، اما از آن ها به اشتباه استفاده می کند. در فیلم «عاشقانه های مانکن» نیز این شخص اسیر خودش است و نمی تواند آن را رها کند.»