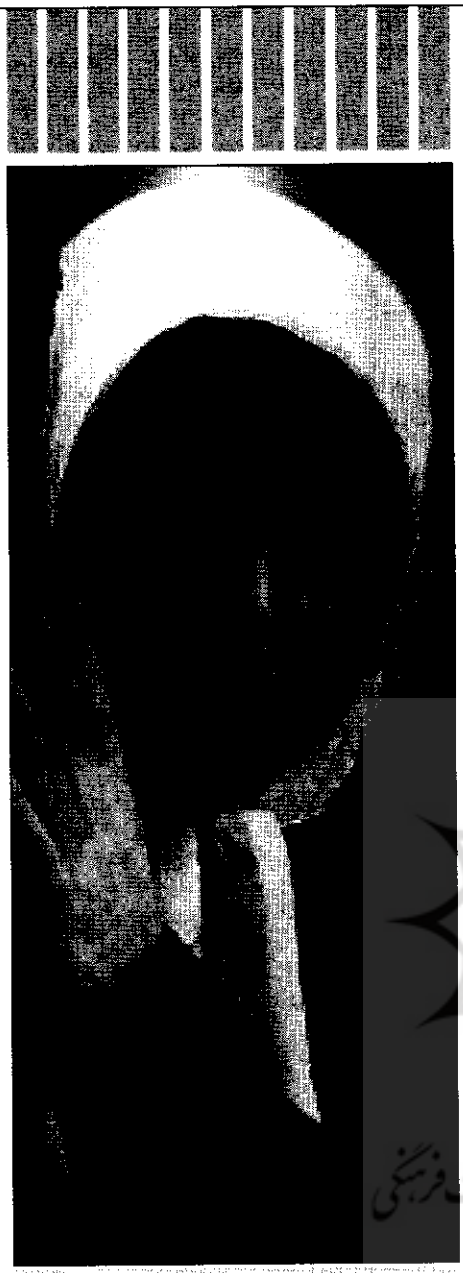
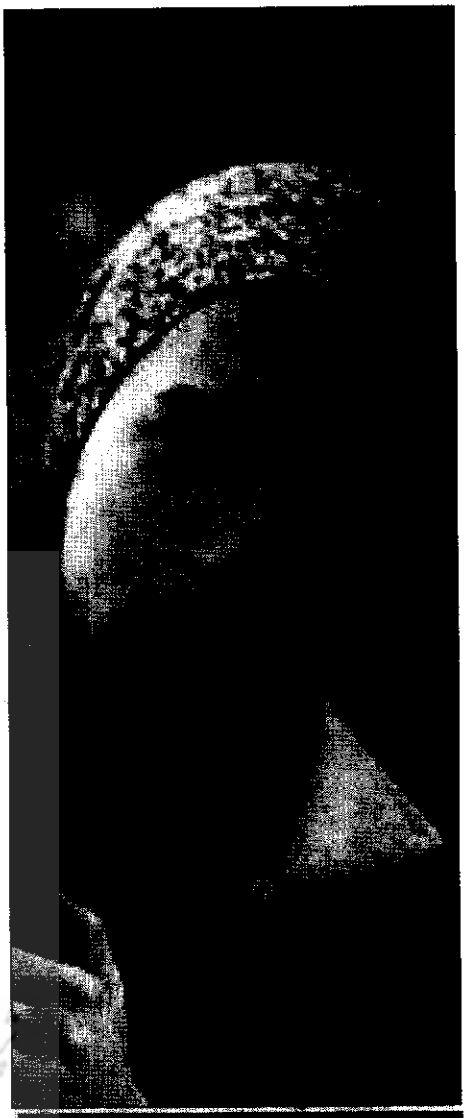




سایه‌های روشن در سینما

(نقد فیلم خوابگاه دختران)

محمد شکیبا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داستان فیلم

رؤیا و شیرین قرار است در شهرستان سرگوه، به دانشگاه بروند. فرهاد برادر شیرین، دخترها را برای ساکن شدن در خوابگاه با مینی‌بوس پدر به سرگوه می‌برد و در راه نواری را به رؤیا هدیه می‌دهد.

خوابگاه، خانهٔ پیرزنی است به نام سکینه‌خانم که روبه‌روی آن ساختمان قدیمی و مخروبه‌ای قرار دارد. سکینه‌خانم برای دخترها داستانهایی از جن و عروسی اجنه و اینکه دخترهای زیبا را به‌عنوان عروس خود می‌برند حکایت می‌کند و به آنها تذکر می‌دهد که وارد ساختمان متروکه نشوند. شبی فرهاد برای دیدن دخترها به خوابگاه می‌آید و با ترغیب دخترها، رؤیا و فرهاد وارد ساختمان متروکه می‌شوند. اتاق مرموزی توجهشان را جلب می‌کند. نوار کاست هدیهٔ فرهاد از جیب رؤیا روی زمین می‌افتد. یکی از شیشه‌های اتاق می‌شکند و آن دو به بیرون ساختمان می‌گریزند.

بعدتر رؤیا و شیرین برای آوردن نوار کاست، وارد ساختمان می‌شوند. درون اتاق مرموز، سفرهٔ عقدی چیده شده با ظرفهای تزئین‌شده پُر از استخوانهای کوچک و بزرگ و لباسهای خون‌آلود عروس که از دیوار آویزان شده است. رؤیا تاج عروسی را از روی سفره برمی‌دارد و پس از بازگشت به سکینه‌خانم نشان می‌دهد. سکینه‌خانم می‌گوید که تاج متعلق به ربابه، عروس گمشدهٔ چند سال پیش این منطقه است، و پس از او، عروسان این شهرستان، شب عروسی، ناپدید می‌شده‌اند. شیرین می‌ترسد و خوابگاه را ترک می‌کند. سکینه‌خانم و رؤیا، همان شب به ساختمان متروکه می‌روند و اثری از سفره عقد و لباسهای عروس خون‌آلود نمی‌بینند، اما دیوانه‌ای را به نام قباد می‌بینند که سکینه‌خانم می‌گوید بی‌آزار است.

همان شب، قباد چاقو به دست وارد اتاق رؤیا می‌شود تا تاج عروس را پس بگیرد، در کشاکش درگیری، رؤیا ضربه‌ای به سر او می‌زند و از اتاق فرار می‌کند. دخترانِ دیگرِ خوابگاه به کمک رؤیا می‌آیند اما قباد رفته است. وقتی دخترها به سراغ سکینه‌خانم می‌روند، با جسد غرق خون او روبه‌رو می‌شوند. روز بعد پلیس وارد ماجرا می‌شود و ساختمان مخروبه را جست‌وجو می‌کند و نه‌تنها لباسهای عروسی، که اجساد عروسهای گمشده شهر را از زیر خاک بیرون می‌کشند.

رؤیا دچار کابوسهای وحشت‌زا می‌شود و خانواده‌ها برای تخلیه این فشارهای عصبی او را با فرهاد نامزد می‌کنند. قباد دستگیر می‌شود، رؤیا او را در ادارهٔ پلیس شناسایی می‌کند و خیال خانواده‌ها راحت می‌شود. اما قباد با خودزنی و رفتارهایی که نشان از تسخیر روح او به وسیلهٔ اجنه می‌دهد، خود را مجروح می‌کند و در راه انتقال به بیمارستان با کشتن مأمور مراقب خود و برداشتن

اسلحه او می‌گریزد و در شبی که رؤیا لباس عروسی‌اش را پوشیده و دارد آن را امتحان می‌کند، او را می‌ربایند و به خانه متروکه می‌برد.

قباد در آن خانه با اجنه در ارتباط است و تحت تأثیر آنها با حالات روانی خود، رؤیا را کتک‌کاری و شکنجه می‌کند. رؤیا که متوجه حالات دیوانه‌وار او شده و وابستگی‌اش را به اجنه ساخته ذهن او درک می‌کند، وارد دنیای ذهنی او شده و به او تلقین می‌کند که اجنه دارند به او می‌خندند. این کار، قباد را عصبی کرده و مشغول کتک‌کاری با اجنه می‌شود. رؤیا فرصت یافته و خود را از بند خلاص می‌کند، اسلحه را برمی‌دارد و قباد را زخمی می‌کند و می‌گریزد. مأموران به خانه هجوم می‌آورند. فرهاد که خانه را بهتر می‌شناسد خود را به رؤیا می‌رساند، درحالی که رؤیا دوباره به چنگ قباد افتاده است که تهدیدکنان اسلحه را به سوی او نشانه گرفته است. قباد در تردید بین کشتن رؤیا و فرهاد می‌ماند. مأموران می‌رسند و قباد را می‌کشند.

سینمای وحشت

سینما همواره از «ترس» به‌عنوان عاملی برای ایجاد هیجان استفاده کرده است. تماشاگران مشتاق نیز اگرچه همیشه با دیدن صحنه‌های وحشتناک فیلمهای دلهره‌آور، استرسها و فشار روانی مضاعفی را تحمل کرده‌اند اما گویی انسان عطش خود را به کشف ناشناخته‌ها، با تجربه ترس، هیجان و گنجکاوی در پیچ و خمهای صحنه‌های رازگونه و هراس‌انگیز سینمای وحشت، سیراب می‌کند. شاید راز ماندگاری ژانر وحشت و دلهره، ریشه در همین خصیصه آدمی داشته باشد.

تولد ژانر وحشت به‌صورت یک سینمای عامه‌پسند به آغاز دهۀ ۱۹۳۰ با موفقیت تجاری فیلمهای «دراکولا»[1] (تاد براینگ) و «فرانکنستاین»[2] (جیمز ویل) در سینمای آمریکا بازمی‌گردد. دوران اوج این گونۀ سینمایی دهۀ ۱۹۷۰ است که این امر بی‌تردید ریشه در شرایط پرتنش سیاسی و اجتماعی حاکم بر جامعۀ آمریکای آن دوران دارد.

سینمای وحشت‌زای آن دوره را می‌توان به دو گرایش «سنت‌گرا» و «پیشرو» تقسیم کرد. نمونه‌های سنت‌گرا که فارغ از ارزشهای ساختاری، طیف متنوعی از «جن‌گیر»[3] (ویلیام فریدکین) و «طالع نحس»[4] (۱۹۷۶ ـ ریچارد دانر) تا «روزه‌ها»[5] (۱۹۷۵ ـ استیون اسپیلبرگ) را در بر می‌گیرند، فیلمهایی هستند که به الگوهای سنتی ژانر از شیوۀ روایت گرفته تا نحوۀ شخصیت‌پردازی، وفادار مانده و کوششی برای تغییر این قراردادها به عمل نمی‌آورند.

آثار پیشرو نیز که طیف گسترده‌ای از «کشتار با ارهبرقی در تگزاس»[6] (تونی هوپر) تا «زنده است»[7] (۱۹۷۴ ـ لری کوئن) و «آخرین خانۀ سمت چپ»[8] (۱۹۷۲ ـ وس کریون) را شامل می‌شوند، فیلمهایی هستند که به ارائه تعریفی نو از ژانر و مؤلفه‌های آن می‌پردازند. عوامل وحشت‌زا نیز در این جریان پیشرو، تغییر ماهیت داده و شکل تازه‌ای به خود گرفتند: ۱ـ هیولا در قالب انسانی روان‌پریش یا دارای شخصیت و رفتاری دوگانه ۲ـ انتقام طبیعت، ۳ـ شیطان‌پرستی، تسخیر، کالبد انسان توسط اهریمن ۴ـ کودک ـ هیولا ۵ـ آدمخواری که قالبی تمثیلی از استثمار و بهره‌کشی فرد از فرد را به خود می‌گیرد.

ساخت فیلمهای هراس‌انگیز پس از دهۀ ۱۹۸۰ به جریانی در ذیل جریان اصلی تولید فیلم در هالیوود ارتقا یافت. مفهوم ژانر، تغییرات زیادی نموده و قراردادهای آن تابعی از تحولات اجتماعی و تغییر طرز فکر و دائقۀ تماشاچیان بود.

این عوامل ژانرهایی مطلوب چون موزیکال، وسترن و فیلمهای پرشکوه اساطیری و تاریخی را به حاشیه رانده و ژانرهای مهجوری چون وحشت‌زا، و علمی ـ تخیلی را به ژانرهای اصلی هالیوود بدل ساخت. ارتباط ژانرهای مختلف با هم و گاه تلفیق و به هم آمیختن مؤلفه‌های آنها با یکدیگر، باعث گسترده شدن عرصۀ برخی ژانرها از جمله ژانر وحشت و شکل‌گیری «ژانرهای فرعی»[9] شد که موارد ذیل از این دسته‌اند:

«وسترن وحشت‌زا، فیلم جاده‌ای وحشت‌زا، کمدی وحشت‌زا، هجو وحشت‌زا، جنایی ـ معمایی وحشت‌زا، جنایی روان‌شناختی وحشت‌زا، جنایی پلیسی وحشت‌زا، مستند گونه وحشت‌زا، فیلم خشونت‌بار وحشت‌زا، فیلم وحشت‌زای زیستی ـ جسمانی، فیلم وحشت‌زای ذهنیت»[10]

ژانر کمدی وحشت‌زا

از دیدگاه کلی، ژانر کمدی و ژانر وحشت بر خلاف آنچه تصور می‌شود، تضاد ساختاری مهمی با یکدیگر ندارند و شباهتهای بسیاری را می‌توان بین این دو ژانر عنوان کرد که ترکیب آنها با عنوان «کمدی وحشت‌زا» ترکیبی محیرالعقله و غیر طبیعی به نظر نمایند.

عمده‌ترین شباهت، آن است که از جهت درون‌مایه، تهدید نظم (بهنجاری) و برهم زدن آن توسط عوامل بی‌نظمی، در ساختار هر دو ژانر یافت می‌شود. این درون‌مایه با دو نوع پرداخت کمیک و هراس‌آور شکل می‌گیرد. شخصیت خنده‌دار ژانر کمدی با برهم زدن نظم پیرامونی‌اش و از بین بردن «تعادل» و «ثبات» موجود، موقعیتهای مضحکی ایجاد می‌کند. در ژانر وحشت نیز، نظم و تعادل درونی داستان با وجود یک عامل وحشت‌زا به عدم تعادل، نابهنجاری و بی‌نظمی می‌رسد که باعث ایجاد هراس در تماشاگران می‌گردد.

شباهت دیگر ژانرهای وحشت و کمدی از جهت تأثیری که بر مخاطب و تماشاچیان می‌گذارد، قابل بررسی است. آرامش و ارضای حس عاطفه‌جویی تماشاگر، تأثیری است که این گونه‌های سینمایی بر مخاطب خود می‌گذارند. در ژانر کمدی، بیننده با دیدن بی‌نظمیها و نابهنجاریهای موجود از موقعیتهای ساخته شده در ژانر کمدی، احساس خوشایندی دارد که در این دنیای سفیهانه و غیر منطقی، حضور ندارد و گویی از موقعیتی بالاتر، بر این اتفاقات می‌خندد.

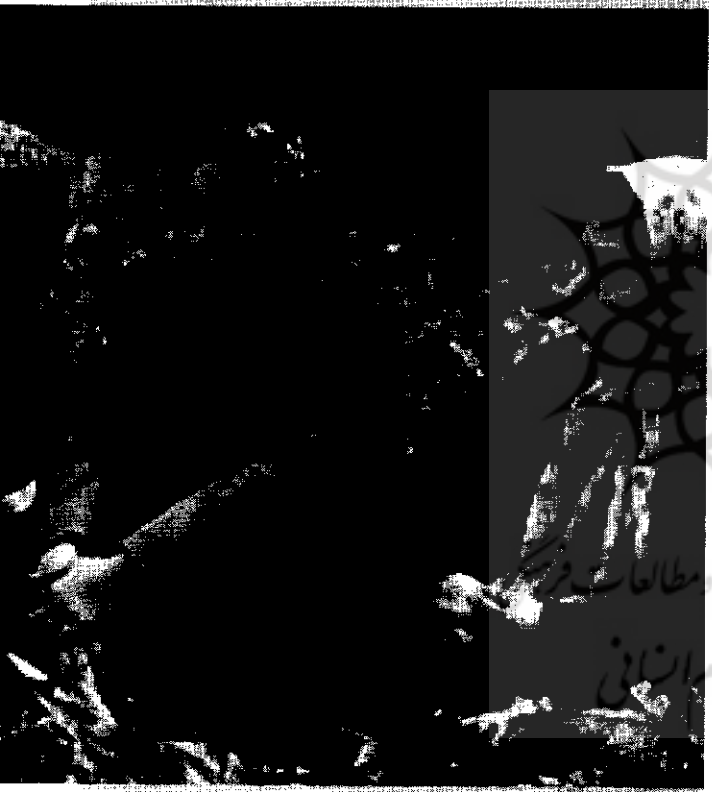
تماشاگر ژانر وحشت نیز اگرچه برای تجربۀ ترس و هیجان موقعیتهای وحشت‌آور فیلم، پا به سالن سینما گذاشته است، اما از اینکه خود، در متن تهدیدهای هراس‌انگیز داستان حضور ندارد، احساس رضایت و آرامش می‌کند.

از منظری دیگر نیز، تلفیق ژانر وحشت و کمدی، باعث می‌شود تماشاچیان در حالت تعادل و بسط مناسبی از تأثیرپذیری نگاه داشته شوند. به عبارت دیگر با این ژانر ترکیبی، مخاطب سینمای وحشت آن‌چنان درگیر صحنه‌های هولناک و رعب‌آور فیلم نمی‌شود که مجبور باشد، فشارهای روانی و استرسهای ناگهانی را تحمل کند که در نهایت وحشت‌زده و هراسان می‌بایست مدتی با خود کلنجار برود تا به تعادل برسد و از طرفی تماشاگر سینمای کمدی نیز از تکرار و پیاپی آمدن سکانسهای مضحک، دلزده و خسته نمی‌شود، بلکه تماشاچی در ژانر کمدی وحشت، این امکان را می‌یابد که در فاصله صحنه‌های وحشت‌آور و هراسناک، با شوخیها و موقعیتهای خنده‌دار، خود را تخلیه روانی کند و با رضایت خاطر از سالن سینما بیرون بیاید.

سینمای وحشت در ایران

به جرئت می‌توان گفت مهجورترین ژانر سینمایی در ایران، سینمای وحشت است. دلایل این حضور کمرنگ را می‌توان در وجود موانع متعدد و مشکلات عدیده‌ای جست‌وجو کرد که برخی از آنها عبارتند از:

ـ فاقد خاص تماشاگران ایرانی که کمتر با این ژانر سینمایی انس دارند یا تاکنون فرصت تجربه آن را کمتر داشته‌اند.



ـ ضعف فیلمنامه‌نویسی در ایران و به‌ویژه فیلمنامه‌هایی که در این ژانر نگاشته می‌شود.

ـ سخت‌گیریها و تشکلات تأیید و اعمال نظارت بر تولید چنین فیلمهایی.

ـ نبود دانش عوامل وحشت‌زایی چون جن و پری و... با معتقدات مذهبی مردم.

ـ محدودیت در استفاده از لوکیشنها و مکان مناسب این ژانر.

ـ سازندگان فیلم نمی‌توانند در استفاده از مجلهایی که قرار است فیلم هراسناک در آنها اتفاق بیفتد از نام واقعی آن استفاده کنند مثلاً نام شهر، روستا یا مکان و اداره یا آنچه جای خاصی را نشان می‌دهد.

همچنین کارگردان ممکن است مورد اعتراض اصناف و افرادی قرار بگیرد که وقایع هولناک قرار است در درون صنف آنها روی بدهد. به‌عنوان مثال اگر محیط وحشتناک یک پادگان نظامی باشد، نظامیان به دهشتناک نشان دادن فضای پادگان اعتراض می‌نمایند.

با وجود این دلایل عجیب نیست که رویکرد تهیه‌کنندگان و سرمایه‌گذاران سینمایی به این نوع از سینما کمتر باشد، چراکه احتمال شکست یا تعطیلی پروژۀ ساخت فیلم بیشتر از گونه‌های دیگر خواهد بود. به هرحال فیلمهای ژانر وحشت در سینمای ایران با «طلسم» (۱۳۶۵ ـ داریوش فرهنگ) و «شب بیست و نهم» (۱۳۶۸ ـ حمید رخشانی) نمود پیدا کرده است. اگرچه هر کدام یک یا دو فیلم دیگر را نیز متعلق به این ژانر می‌دانند اما در وحشت‌زا

بودن همین فیلمهای طرح‌شده نیز، بحث و گفت‌وگوهایی وجود دارد که «با الساس» می‌توان این فیلمها را جزء گونهٔ سینمای وحشت قرار داد یا خیر؟»

«خوابگاه دختران» به‌تنها رویکرد جدیدی به ژانر وحشت در سینمای ایران به شمار می‌آید بلکه انحای دراکولاوار ژانر هراس و دلهره، پس از دوره‌ای طولانی است که از مرگ این گونهٔ سینمایی و محبوس‌شدن آن در تابوی زمان، گذشته است.

خوابگاه دختران آخرین ساخته محمدحسین لطیفی است. وی که از رهگذر تجربه در عرصه‌های مختلف فیلم، سینما را درک کرده است، در کارنامهٔ سینمایی خود فعالیت‌هایی ازجمله نویسندگی، کارگردانی، طراحی صحنه و لباس، مشاور هنری، بازیگری، چهره‌پردازی و... را دارد که آثار او در عرصهٔ کارگردانی عبارتند از: «سرعت» (۱۳۷۵)، «عینک دودی» (۱۳۷۹)، «دختر ایرونی» (۱۳۸۱) و «خوابگاه دختران» (۱۳۸۳).

آثار لطیفی در سینما همواره در بستر ژانر و زمینه‌های اجتماعی شکل گرفته است. فیلمهای ساده و روان که با استقبال خوب تماشاگران مواجه شده‌اند، لطیفی در ساخت آخرین اثر خود همچون کار قبلی، از فیلمنامهٔ ایرج طهماسب استفاده می‌کند، نویسنده‌ای که تاکنون آثار او را بر بستر کودک و طنز شاهد بوده‌ایم.

شروع فعالیت سینمایی طهماسب با عروسک‌گردانی در فیلم «شهر موشها» (۱۳۶۹) و سپس همچون لطیفی با آزمودن عرصه‌های مختلف سینما از بازیگری و کارگردانی گرفته تا طراحی صحنه و تهیه‌کنندگی همراه بوده است. آثار او در مقام نویسنده عبارتند از: «کلاه قرمزی و پسر خاله» (۱۳۷۳)، «یکی بود یکی نبود» (۱۳۷۹)، «دختر شیرینی‌فروش» (۱۳۸۰)، «کلاه قرمزی و سرپنا» (۱۳۸۱)، «دختر ایرونی» (۱۳۸۱)، «خوابگاه دختران» (۱۳۸۳).

ژانر وحشت، تعلیق و پرداخت فیلمنامه

خوابگاه دختران تلاش می‌کند با طرح موضوعاتی مانند جن و جن‌زدگی و پررنگ کردن حضور آنها در جای‌جای فیلم موقعیت خود را در سینمای وحشت و از طرفی با منع حضور بیرونی بازیگران در فیلم و قرار دادن صحنه‌های کمیک، جایگاه خود را در سینمای کمدی تثبیت کند.

فیلم لطیفی اگرچه تلاشی است برای حضور در ژانر وحشت اما به‌رغم تمامی ترفندهای وحشت‌آورش سخت‌های روبه‌رویی شبیه از فیلمهای موفق و دلهره‌آور این گونهٔ سینمایی است که قرار دادن آن در کنار نمونه‌هایی چون «دیگران» (۲۰۰۱، آلخاندرو آمنابار) و «جن‌گیر» (ویلیام فریدکین) بی‌انصافی است.

خوابگاه دختران آنجا که دست به ارائه تصویری موهوم از آنچه و موجوداتی مرموز می‌زند و با صحنه‌های سکیه‌خلم، تذکر استاد دانشگاه، گفت‌وگوهای دختران خوابگاه، حرف ردهای قبلی با آنچه و ملول کردن جن در کالبد او و حتی ترفند رنبای آمار فیلم که از زبان رؤیا برای کودکی روایت می‌شود، سعی کرده است به ژانر وحشت نزدیک شود، سینمای وحشت از نگاه تماشاگر، قرار است عنصر ارتباطی افراد با دنیای مرموز و هراسناک جن و روح و امثال آن باشد، درحالی که فیلم در ادامهٔ داستان جن و جن‌زدگی، به قاتلی روان‌پریش می‌رسد که شخصیتی مبهم دارد و بیشتر یادآور ژانر جنایی وحشت است تأکید این گونهٔ سینمایی بر حضور قاتلان قتلهای زنجیره‌ای و قربانیان آنهاست. پرداخت شخصیت در این فیلمها بیشتر جنبهٔ روان‌شناختی داشته و به ناهنجاریهای روانی قاتل پرداخته می‌شود. این شخصیتها موجوداتی تصویر می‌شوند که از چارچوب شناخته‌شدهٔ یک انسان در عرف اجتماعی خارج شده و در قامت یک هیولای انسان‌نما حضور پیدا کرده‌اند. براین اساس، نقطهٔ پیوند ژانر وحشت و ژانر جنایی می‌باشد. فیلم «سقط» (۱۹۹۵، جای‌ای‌میل) نمونهٔ مناسبی برای این ژانر شناخته می‌شود.

به هر حال خوابگاه دختران از این منظر فیلمی یک‌دست نیست. نویسنده نمی‌تواند داستان جن و جن‌زدگی را به آخر برساند و توضیحی قابل قبول برای آن ارائه کند، درحالی که تا پایان داستان سعی دارد حضور جنیان را به تماشاگر بقبولاند. در صحنه پایانی که قیاد دیگر کشته شده است بعد از شوخیهای فرهاد و رؤیا با صدای پارس چند سگ و آژیر پلیس ساختمان می‌شنویم که قصد دارد با یادآوری صحنه‌های سکیه‌خلم نشان دهد که جنیان به کالبد سگها درآمده‌اند و ماجرا ادامه دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

داستانی که لطیفی در این فیلم تصویر می‌کند، برگرفته است از وحشت حضور جن و حلول آن در کالبد یک انسان. دلهرهٔ ناشی از وجود یک قاتل روانی و صحنه‌هایی کمیک و خنده‌آور از این دو جای دادن این دو گونهٔ خاص بسادگی ممکن نیست.

شاید مهمترین مشکل در ساخت فیلمهای وحشت در سینمای ایران، صحنه‌پردازی باشد. مشکلی که در خوابگاه دختران به‌وضوح به چشم می‌آید. نویسنده در استفاده از تعلیق و وجه معماگونگی فیلم، چندان موفق نیست. اگرچه بعضی صحنه‌ها در لحظه‌های وحشت‌آور و سکانسهای غافلگیرکننده‌ای را برای تماشاگر رقم زده است؛ بعنوان مثال سکانس دستی که از پشت سر رؤیا وارد قاب می‌شود یا حضور قاتل که از درون لولهٔ بخاری اتاق بیرون می‌آید و یا تعلیق حضور قاتل در اتاق رؤیا و گشوده شدن مرحله و افتادن سایه او روی دیوار، همه صحنه‌های دلهره‌آوری خود را از طریق به‌کارگیری تعلیقهای حساب‌شده در داستان، به تماشاگر منتقل می‌کند. تعلیق در جایی است که تماشاگر نکته‌ای حیاتی را می‌داند که شخصیت از آن بی‌اطلاع است (صحنهٔ حضور قاتل در اتاق رؤیا). کاربرد چنین نکتهٔ اساسی در خوابگاه دختران کمرنگ و کم‌قدرت است. از فیلمی که قرار است احیاگر سینمای وحشت در ایران باشد، تعلیقهای حساب‌شده‌تری انتظار می‌رود.

نویسنده در قسمتهای دیگری از فیلم به‌عنوان عامل تعلیق از تبادل اطلاعات استفاده می‌کند که این رویه تا پایان فیلم باقی می‌ماند و تماشاگر در ابهام فیلم را ترک می‌کند. به‌عنوان مثال انگیزهٔ قاتل از کشتن دختران و مرموزبودن منطقه تا انتهای فیلم روشن نمی‌شود.

ابهام داستان از جملهٔ مبهم عنی و معلولی حوادث، صحنه‌های آشکارتری دارد که مخاطب را برای حل معادلات و پاسخهای منطقی به وقایع، در هاله‌ای از ابهام رها می‌گذارد. ازجمله اینکه قاتل چگونه خانهٔ رؤیا را پیدا می‌کند؟ یا چرا بیرون سرایدار (سکینه‌خانم) را می‌کشد؟ قتل او وسیلهٔ ناجوری بر پیکرهٔ داستان است. چراکه هیچ انگیزه‌ای آن را توجیه نمی‌کند.

دیگر اینکه، قاتل چگونه رؤیا را با لباس عروسی از خانه‌شان می‌رباید و از طبقه بالای ساختمان به‌تنهایی پایین آورده و به شهربستان سرکوچه می‌برد ناگفته نماند که تا آن لحظه هیچ نشانی از ماشین داشتن قیاد و یا اینکه او قادر به رانندن اتومبیل باشد در فیلمنامه مطرح نمی‌گردد اما پس از دزدیدن رؤیا، در چاله‌ی خانهٔ متروکه، ناگهان ماشین وانتی سر برمی‌آورد که قرار است نشان بدهد قاتل رؤیا را به وسیلهٔ آن به خانه‌اش منتقل کرده است.

از این نوع سؤالهایی می‌توان و چارچوبهای غیر منطقی فراوان در داستان وجود دارد. پلیس، که سالهاست به دنبال قاتل قتلهای زنجیره‌ای مرموز شهر است چگونه از خانه‌ای متروکه با آن عظمت که باعث ترس و هراس اهالی بسیار گوه شده است، غفلت می‌کند و آن را در این مدت جست‌وجو نمی‌نماید؟ پیرزنی که آن‌قدر از اجنه می‌ترسد و مدام هول و هراس دارد، دو دختر را از رفتن به آن خانه می‌ترساند، چگونه حاضر می‌شود در شبی بارانی و تاریک، با دختر بچه‌ای کم‌تجربه به خانهٔ متروکه برود؟ نویسنده می‌توانست رفتن به خانه متروکه را تا صبح به تأخیر بیندازد تا فضری باورپذیرتر شماید.

افتادن نوار کاست نیز از جیب قیاد توطئهٔ رؤیا و متوجه نشدن هیچ‌یک از آنها (رؤیا و فرهاد) غیر منطقی می‌نماید بهتر بود نویسنده نشان می‌داد که متوجه افتادن آن شده‌اند ولی از ترس شکستن شیشهٔ اتاق مرموز، نتوانسته‌اند آن را برگردانند در صحنه‌ای که رؤیا و شیرین به اتاق قیاد راه پیدا می‌کنند، رؤیا به‌جای وحشت یا کنجکاوی در مورد لباسهای خون‌آلود عروسی که از دیوارها آویزان است یا سفرهٔ عقد خاک گرفته و استخوانهای چیده شده در اتاق، متوجه [illegible] می‌شود این گونه صحنه‌ها تماشاگر را وحشت به سمت داستان می‌کشاند.

شخصیتهای زائدی نیز در داستان وجود دارد که نبودنشان هیچ ضرری به داستان نمی‌زند ازجمله مادربزرگ رؤیا و کودک خردسال. هرچند که بطور کلی وجود هر دو خانواده کمکی به شیرو روند داستان نمی‌کند بلکه باعث ایجاد بعضی در فیلم می‌شود که به دوپارگی ساختار فیلم می‌انجامد. بخش خانوادگی در کنار بخش وحشت‌زای داستان.

نکتهٔ حائز اهمیت دیگر، بی‌توجهی به نقش زمان در پرداخت بعضی قسمتهای داستان است. به یاد بیاورید صحنه‌ای را که قیاد با کشتن مأمور مراقب خود در آمبولانس و راننده آن (که از زبان مسئول رسیدگی به پرونده شنیده می‌شود) می‌گریزد. این اتفاق در روز رخ می‌دهد ولی مسئولین اداره پلیس، شب هنگام متوجه می‌شوند و تا به خانهٔ رؤیا برسند، قیاد

سخنی نداری

سخنی پایانی

ساختار فیلم و رویکرد اجتماعی