بررسی فیلمنامه‌های بهرام بیضایی (قسمت دوم و آخر)

بررسی فیلمنامه‌ی دیباچه‌ی نوین شاهنامه

مجموعه‌یی از نشانه‌ها و تمثیل‌ها در ارتباط با دنیای ذهنی نویسنده

دکتر سهیلا نجم

بیضایی هرچند توسط پل ویران‌شده‌ی توس، بُعد سیاسی - اجتماعیِ چندپارگی توس و جامعه را به نمایش می‌گذارد و بر آن تأکید می‌ورزد، اما از تحلیل و بررسی روانی فردوسی و شخصیت‌های پیرامون و چگونگیِ تحول آن‌ها باز نمی‌ایستد. او با قرار دادن شخصیت‌ها در محیطی از شکل افتاده، زشت و بدمنظر، چگونگیِ تأثیرش، روی آن‌ها را مورد ارزیابی قرار می‌دهد و از طریق پرداخت کنش و اقدام زاینده‌ی شخصیت محوری و تصویر قهرمانان اسطوره‌یی او، واکنش‌های متحول‌کننده‌یی را در دیگران پدید می‌آورد؛ مردک زشت‌روی آغاز فیلمنامه که با دیدن جسد فردوسی بر دوش مردان بیگانه، سبک‌سرانه، فریاد خوشحالی به هوا سر می‌دهد، در پایان به نگهبان گور او تبدیل می‌شود تا نامش را بازپس بگیرد. پسر صحاف با خواندن شاهنامه انگیخته می‌شود و با زبانی عام و حتی خام که شاید لازمه‌ی موقعیت و هیجان جوانی او باشد در برابر فردوسی به عریانی به پدر پاسخ‌ها می‌دهد:

«صحاف: باورم نیست خوانده باشی

پسر صحاف: سه بار! این شعر نردبانی بود که من از آن بالا رفتم

صحاف: چرند نگو پسر

پسر: [خشمگین] به من نگو پسر! [برافروخته] حالا دانستم من هم کسی هستم، تا پیش از این نسبم به مرده‌شوی و کناس می‌رسید و حالا دانستم که وارث رستم دستانم»!

البته گفتنی‌ست که مفهوم هویت‌یابی در شناخت پیشینیان حتی با بهره‌جویی از همین کلمات و به همین عریانی بارها از زبان اشخاص دیگر - همسر فردوسی و فردوسی به عنوان مثال - نیز تکرار می‌شود. پسر صحاف، کمی بعدتر، اما با بیانی متفاوت و غافلگیرکننده، در موجزترین و استعاری‌ترین شکل ممکن، دست به استنتاجی هوشمندانه می‌زند و ندا درمی‌دهد که: «در توس مرگ به عربی سخن می‌گوید و ظلم به ترکی و ترس به پارسی! من می‌روم» [...] «من باید کاری بکنم» و بالاخره جان بر سر این کار می‌گذارد و به قول صحاف شعر فردوسی او را می‌فرستد تا نام ایرانی از زمین بردارد و خود از زمین برداشته می‌شود. از سوی دیگر شخصیت جذاب عامل که خود عرب است و غریبه‌یی دیگر در میان این جمع - اما روشن‌بین و اهل خرد - در پی دریافت ارزش‌های وجودیِ فردوسی و زبانِ حق‌گوی او که: «شما نه ترکید و نه تازی، شما به سرزمین من پناه آورده‌اید و این‌جا مهمان زور بازوی خودید [...] من به شما بد نگفتم! من ناسزا به تاراجگران خواندم که از سرزمین ما گورستانی بزرگ ساخته‌اند. ندیده‌یی که در این نامه ایرانیان ستمکار نیز هستند چون دیگر ستمکاران»؟ در حالی که با طوماری از داستان‌های شاهنامه به سوی آتش می‌رود، از سوزاندن آن باز می‌ایستد و به صدایی انسانی نهیب می‌زند که: «به خود می‌گویم تو مرد عقلی عامل، پس عاقل باش. چرا باید مغلوبی فاتحان وطنش را دوست بدارد؟ [به طومار می‌نگرد] من نیز همین می‌کردم اگر ولایتم را فاتحان می‌آشفتند؛ من که دیگر ولایتی ندارم».

وجود شخصیت عامل - برعکس پسر صحاف - به‌دور از هر چه تعصب، نه تنها تعادلی به جریان واقع در فیلمنامه می‌بخشد، بلکه کمک بزرگی به شخصیت‌پردازی فردوسی و تحلیل انگیزه‌های انسانی او نیز می‌کند و بالاخره شخصیت کلیدی راوی و صدای او که در فیلمنامه طنینی پایان‌ناپذیر افکنده است در مقابل خاموشی دختر و فریادهای بی‌صدا و مویه‌های لال‌سانش، جدل زیبا و باروری را به وجود می‌آورد.

«صدای راوی: اول بار تو را کجا دیدم؟ عید گوسپندکشان بود و من گریخته از جنگ بالارودی و پایین‌رودی. در گذر ناشناسی پرده‌گردان آمد؛ استادی که کارش کار مرا ساخت. بعدها دانستم تو هم آن‌جا بودی. مرا گفتی همیشه با گم کردن است که چیزی پیدا می‌کنم؛ آری، آن روز من آن‌جا بر خاک شعری تازه یافتم که بعدها فهمیدم تو گمش کرده بودی».

در صحنه‌یی که مردانِ تکه‌های گوشت از هم ربوده، با دست‌های خون‌آلود به تماشای استاد راوی ایستاده‌اند، او با باز کردن نقشه‌یی بر دیوار، ناگهان چون پُتکی هشداردهنده بر سرشان فرود می‌آید و در بیانی نشانه‌شناختی، قربانی یک‌باره به نقشه‌ی ایران تبدیل می‌شود و تماشاگرانِ صامت، لاشه‌خورِ آن، و راوی جوان که در میان آن‌هاست به دست‌های خون‌آلود خود و کاغذ پایمال‌شده در زیر پای می‌نگرد و با یافتن آن و بعدها نظاره‌ی تلخ استاد بر چوبه‌ی دار و نقشه‌ی در آتش افکنده‌ی اوست که شعرِ به زیر پا افتاده را در این میدان و آن میدان برپا می‌دارد و زندگی می‌بخشد. همین شکل هنریِ جان‌بخشی به نشانه‌هاست که به یک‌باره در سریع‌ترین، موجزترین و استعاری‌ترین شکل ممکن، زنِ عشق‌فروش خراباتی را به سرزمین ما ایران تبدیل می‌کند و آن خشونت‌ها و شکنجه‌های موجود متداول جسمانی در آثاری نظیر «طومار شیخ شرزین، قصه‌های میرکفن‌پوش، شب سمور، سفر ...» و تجاوزها و تهاجم‌های جنسی، با انگیزه‌های فردی - یا میل به این گونه تجاوزها - در آثاری چون «عیّار تنها، آهو، حقایق درباره‌ی لیلا دختر ادریس، مرگ یزدگرد» و ... جای خود را به خشونت و تجاوزی بسیار معنوی‌تر، تکان‌دهنده‌تر و تجریدی‌تر می‌دهند. چه صحنه‌یی خشونت‌بارتر و جگرخراش‌تر از این که به یک‌باره دریابیم ندانسته دست به خون سرزمین قربانی‌مان آلوده‌ایم (!) و چه تجاوزی سهمناک‌تر و شرم‌آورتر از این که دریابیم برای خیانت و تجاوز به مام وطنمان سبک‌سرانه نوبت از هم می‌ربابیم:

«فردوسی: [گیج] کجاییم؟

همسایه: [آستین او را می‌کشد]، بیا، فاحشه‌یی نام او ایران.

فردوسی: [می‌ماند] نه! این خواب من نیست.

همسایه که می‌رود روی برگردانده.

همسایه: از ترک و تازی عقب افتادیم. بجنب پسر، ما مثلاً دهگانیم.

فردوسی: [با خود] این نام این‌جا چه می‌کند؟ [مبهوت] این گونه زنی، در این‌گونه برزنی!

همسایه: [می‌کوشد صدای خود را برساند] مهمان منی! بدو نوبتت از دست می‌رود.

فردوسی: [روی برمی‌گرداند] آری می‌بینم که از دست می‌رود»!

فردوسی تاب دیدن از دست رفتگی نمی‌آورد و آن چه از سر این رنج برمی‌خیزد جملگی حرکتی است در راه جلوگیری از این فساد و تباهی بنیان‌برانداز که خود موجبات پرداخت شخصیت جهان‌گیر فردوسی را در فیلمنامه فراهم می‌آورد؛ شخصیتی که به همان اندازه که از محیط تأثیر می‌گیرد، روی آن اثر می‌گذارد و تحولات روحی و عاطفی‌اش به موازات تحولات اجتماعی و مرتبط با آن پرداخته و نمایانده می‌شوند. بیضایی با برقراری تعاملی زیبا بین تصاویر یک‌سر بی‌کلام و شعر خالص شاهنامه، اشعاری که تحلیل‌گرانه انتخاب و تدوین کرده است، نه تنها به تصویر جامعه و بازخوردهای آن بر فردوسی و شاهنامه می‌پردازد بلکه در نهایت ایجاز، سیر تحول شخصیتی فردوسی را از زبان خود او بیان می‌دارد:

بازار چوبی توس – روز – خارجی (گذشته)

پیرمردی خشمگین در بازار پیش می‌رود؛ بی‌هدف، ژولیده، کلافه و سرگردان. در زمینه، بنای والی‌خانه که بر سر آن چند نگهبان‌اند. آمد و رفت خریداران و فروشندگان. پیرمرد می‌رود و می‌غرد.

فردوسی: «بناهای آباد گردد خراب
ز باران و از تابش آفتاب»

نجاری از پشت گوش زغالی برمی‌دارد و می‌نویسد. فردوسی از برابر خانه‌ها و دکه‌های فرو ریخته می‌گذرد.

فردوسی: «پی افکندم از نظم کاخی بلند
که از باد و باران نیابد گزند»

نسّاخ که با دفتری می‌آید می‌ایستد و می‌نویسد.

فردوسی ناگهان به سوی بنای والی‌خانه فریاد می‌کند.

فردوسی: «بداندیش کیش‌روز نیکی مباد
سخن‌های نیکم بد کرد یاد»

پارچه‌فروشی همان‌طور که پارچه‌یی را جر می‌دهد، می‌خندد؛ درزی می‌نویسد. پیرمردی می‌رود و از لای دندان نفرین می‌کند.

فردوسی: «هر آن‌کس که نام مرا کرد پست
نگیردش گردونِ گردنده‌دست»

زرگر و مشتری‌اش یکی می‌خندد که چه می‌گوید و یکی ریشخندکنان بر سر می‌زند که یعنی دیوانه است؛ منشی دکان ولی می‌نویسد. فردوسی دور می‌شود.

فردوسی: «ز بدگوهران بد نباشد عجب
نشاید ستردن سیاهی ز شب»

نامه‌نویس کنار دیوار می‌نویسد؛ پیرمرد هم‌چنان که می‌رود برمی‌گردد و نوشتن او را نشان می‌دهد.

فردوسی: «بسی رنج بردم در این سال سی
عجم زنده کردم بدین پارسی»

بالا را می‌نگرد، تصویر رستم و دیو سپید سردر حمام، پیرمرد را نشان می‌دهد.

فردوسی: «چو عیسی من این مردگان را تمام
سراسر همه زنده کردم به نام»

حمّامی می‌خندد؛ مشتری می‌نویسد. فروشندگان با دست‌های دراز کالا به سویش می‌آورند، در آن میان چوبدستی و باهو، و او پس می‌راند.

فردوسی: «به جای عنانم عصا داد سال
پراکنده شد مال و برگشت حال»

آهنگر با تکه گچی بر در دکان می‌نویسد. چند نگهبان مسلح می‌گذرند؛ رییسشان سواره.

فردوسی: [گریان] «دو چشم و دو گوش من آهو گرفت
تهیدست و سال نیرو گرفت»

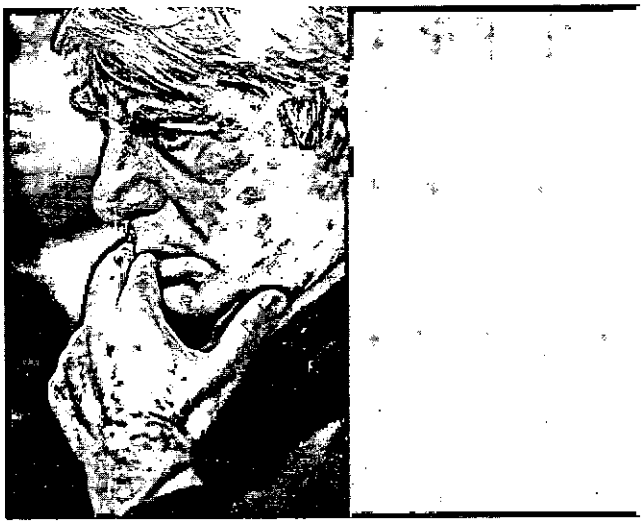
نگهبانان مسلح برمی‌گردند و می‌نگرند؛ رییس سواره می‌نویسد. حالا دوباره والی‌خانه در زمینه است. فردوسی می‌غریود.

فردوسی: «بزرگی سراسر به گفتار نیست
دو صد گفته چون نیم‌کردار نیست»

و سپس با قرار دادن او در این جامعه و پیوندش با دیگر شخصیت‌های فیلمنامه به طرح موقعیت و چگونگی بروز عواطف او در گفتار سراسر پارسی و رفتار یک‌سر انسانی‌اش می‌پردازد؛ به‌ویژه در صحنه‌های گفت‌وگو با همسر و مرگ – به عنوان دو عامل تعیین‌کننده در زندگی – بروز این واکنش‌ها و عواطف شدت بیش‌تری می‌گیرد.

قهرمان یک اثر نمایشی اکثراً موجودی واقعی است که نویسنده از شخصیت خود و بر اساس تجربیات ذهنی و عاطفی‌اش او را فراهم می‌آورد. در تمام

نه تنها شخصیت‌ها، که بسیاری از مضمون‌ها نیز به شیوه‌یی خاص توسط دیالوگ‌ها پرداخته می‌شوند یکی از خصایص این شیوه، استفاده از تکرار جملاتی است که در فیلمنامه شکل ایده‌ی ثابت به خود می‌گیرند



دیالوگ‌های نمایشی دو گوینده وجود دارد: شخصیت و کسی که بازی او را می‌نویسد؛ هم‌چنان که دو گیرنده: تماشاگر و دیگری. هر بار که شخصیت سخن می‌گوید تنها نیست و نویسنده از زبان او حرف می‌زند و طبیعتاً بیضایی نیز از این قاعده مستثنی نیست و آن را به صورت تشبه‌جویی نویسنده به قهرمان، در اغلب آثارش و به‌خصوص در قالب شخصیت‌های محوری زن آن‌ها می‌بینیم و شاید یکی از دلایلی که موجب شده است برخی منتقدان، زنان آثار بیضایی را در واقع به زن - مرد تعبیر کنند ناشی از همین مسئله باشد. در هر حال نویسنده، شخصیت فردوسی و رابطه‌ی او با دیگران را با بهره‌جویی وافر از تحقیقات مستند خویش، از صافی تخیل و عاطفه‌ی خود می‌گذراند و در فیلمنامه‌ی «دیباچه‌ی نوین شاهنامه» بازمی‌آفریند. بر اساس مستندات تاریخی، فردوسی بارِ رنجِ داشتن دختری لال را به دوش می‌کشیده است؛ دختری که طبع خلاق نویسنده در واقعی‌ترین و تمثیلی‌ترین شکل ممکن در فیلمنامه به آن جانِ تازه‌یی می‌دهد. در صحنه‌ی فاجعه‌انگیزی که خانه‌ی فردوسی به آتش کشیده می‌شود و دختر که کودکی بیش نیست زبانش بند می‌آید، پدر رنجیده‌خاطر از دورویی‌های بیگانه و همسایه به صدا درمی‌آید که: [...] آه جانِ پدر، شیرین‌گفتار نباید بودی کِت تلخی به بار می‌آورد [دلسوخته اشک از چهره‌ی ترسان دودزده‌ی او پاک می‌کند] بگو! بگو! تا به زبان آیی شصت هزار آتش می‌افروزم! اگر مرگ من تو را به گفتن می‌آورد، می‌میرم»! و تا آن که ملت خاموشی به زبان درآید، فردوسی سوخته‌دل، عاشقانه جان در راه افروختن آتش نامیرای شصت‌هزار بیت شاهنامه می‌گذارد. بار عاطفی موجود در چنین گفت‌وگوهایی - برخاسته از تجربه‌ی عاطفی نویسنده - با افزودن بر بار هنری - زیبایی‌شناختی واژه‌ها ما را به یک تجربه‌ی عاطفی و احساسی مشترک پیوند می‌دهد و واکنش‌های عاطفی فردوسی در تنگناهای اضطراب‌آور زندگی، به‌ویژه در برابر واقعیت انکارناپذیر همسر، به فردیت او شکل می‌دهد.

فردوسی: «مرا در خانه بانویی است - که از خانه کم مباد - که به یادم می‌آورد هیمه در انبار نیست و جو ته کشیده و آرد بدهکاریم. آه دیلمی چه بگویم. آه در انبانم نیست. ببخش، می‌نویسم و چیزی برای نوشتن نمی‌آورم».

با شکل‌گیری کشمکش بین دو میل متناقض و هم‌وزن، نوشتن و گریز از فقر، اضطرابی عمیق و پیچیده در این گفتار. طنین می‌اندازد؛ اضطرابی که بی‌شک محرک اصلی آن احساس مسئولیت در قبال همسر است، همسری که در طول فیلمنامه چهره‌یی واقعی و نوستالژیک از یک زن ملموس و باورکردنی را یادآوری و نمایان می‌کند، زنی با همه‌ی کشمکش‌ها و تمامی عواطف زنانه‌اش، زنی که بی‌هیچ خنجر و شمشیری در دست، استوار بر اصل زن بودن، خود شمشیری‌ست که با آن زوایای روحمان را می‌کاویم و به مکاشفه‌ی نفس می‌پردازیم، زنی که علی‌رغم رنج‌های فردیِ ناشی از ستمی اجتماعی و با وجود تمام کشمکش‌های ذهنی و عاطفی‌اش، چون تکیه‌گاهی استوار و ستبر، فردوسی را دوباره به خود می‌آورد که مبادا از نوشتن باز ایستی!

«همسر: آی بگو، تو مرا می‌خواهی چون این دفترها را می‌توانم خواند؛ تو مرا می‌خواهی چون تا هشت پشت پدرانم دبیران بودند و از آن همه دفترها که پدران تو در چاه نهان کردند، در جهاز من چیزی بود.

فردوسی: شاهنامه فراموش می‌کنم!

همسر: [تند] این کار را نکن!

فردوسی: [دست‌های او را می‌گیرد] برای همه‌ات می‌خواهم که از مهربانی چون بارانی، گاهی اگر چند تند شود [زن روی برمی‌گرداند] اگر بروی خشکم».

زنی که فردوسی چون سرزمینی به او وابسته است و بی او ریشه در جایی ندارد.

من این مردمان و صحنه‌های واقعی‌شان را می‌ستایم؛ چه صحنه‌یی حقیقی‌تر و احترام‌برانگیزتر از این که این زن، بی‌هیچ ادعا و نمایشی از قابلیت‌های جسمانی در جنگ و ستیز با مردان، دردمند از رنجی مشترک، همگام با فردوسی مبارزه‌یی فرهنگی را ادامه می‌دهد و رنجیده‌خاطر از این همه مزاحمت‌ها و تنگدستی‌ها، گریان و دلشکسته سر لاک رختشویی می‌نشیند و فردوسی که آستین بالا زده با دلوهایی باغ آب می‌داد به سویش می‌آید و دست‌های او را از میان کف صابون بیرون می‌آورد و می‌بوسد.

زندگی زنان دیباچه‌ی نوین شاهنامه با چهره‌ها و کردار آشنا و باورپذیرشان به نظر من به دو شکل تقسیم می‌شود: یکی زن واقعی فردوسی و دیگر زنانی که همگی به چهره شبیه اویند و در این میان زنان شاهنامه با کنشی حماسی - اسطوره‌یی که جملگی در زمان باستان رخ می‌دهد و اغلب راوی تصویرگر آن است، شکل زندگیِ اسطوره‌یی سرزمین زن‌محور را به نمایش می‌گذارند، چنان که همسر فردوسی و مادر دختر، شکل واقعی این اسطوره‌ی از یاد رفته را. و تجسم اندیشه‌ها و تصاویر ذهنی هنرمند از فضای زندگی فردوسی، به‌طور کلی از فیلمنامه نشانه‌یی می‌سازد - خود مجموعی از نشانه‌ها و تمثیل‌ها - که ما را با دنیای ذهنی نویسنده در ارتباط قرار می‌دهد و قادر می‌سازد تا از طریق آن به زنده کردن تصاویر ذهنی هنرمند در ذهن خود بپردازیم؛ تصاویری که اغلب با بیانی نشانه‌شناختی برقراری رابطه‌ی ساده‌یی بین نشانه و مرجع آن، از نشانه‌های طبیعی موجود در دل زندگی اجتماعی، نشانه‌هایی واجد زندگی هنری می‌سازد. به این ترتیب همسری که بر اساس مستندات تاریخی حقیقتاً دبیرزاده و برخوردار از پشتوانه‌ی عمیق فرهنگی است با حفظ بُعد و رابطه‌ی واقعی خود، در یک ادراک اسطوره‌یی و در نظام نشانه‌شناختی متن به صورت تمثیلی از سرزمین ایران جان می‌گیرد؛ هم‌چنان که دختر به‌واقع لال فردوسی با حفظ رابطه‌ی مستند پدری - فرزندی، برخوردار از یک زندگی نشانه‌یی در فیلمنامه به صورت تمثیلی از ملت ایران به صدا درمی‌آید و در شیوه‌ی پرداخت این اثر، کارکرد تعیین‌کننده‌یی را به خود اختصاص می‌دهد، هم‌چنان که دیگر شخصیت‌های تمثیلی، نظام نشانه‌شناختی واژه‌ها و تصاویر و تبدیلشان به یکدیگر، که خود بحث خاص و جداگانه‌یی را می‌طلبد.

فیلمنامه اما، علی‌رغم زبان تمثیلی و ارزش‌های پیچیده‌ی هنری‌اش، از صراحت و روانی خاصی برخوردار است که چون همیشه مدیون

بدعت‌گذاری‌ها و ذهنیت جست‌وجوگر نویسنده، به‌ویژه در برخورد بارور دانش تئاتری و سینمایی اوست. این برخورد که تعامل غافلگیرکننده‌یی را میان قراردادهای تئاتری و امکانات سینمایی پدید می‌آورد، ویژگی خاصی به پرداخت فیلمنامه داده است. آمیختگی سنت روایتی تئاتر - ناشی از یک جهان‌بینی خاص - با تصویرسازی‌های آکنده از ایجاز سینمایی - ناشی از ماهیت رسانه - حصار زمان را می‌شکند و بی‌هیچ مانعی ما را با خود از حال به گذشته و از گذشته و حال به باستان می‌برد و راوی که صدای ایران باستان و شاهنامه را می‌ماند، هر بار در لباس یکی از قهرمانان شاهنامه ما را در نمایش زنده‌یی از اسطوره‌های از یاد رفته شرکت می‌دهد؛ اسطوره‌هایی که قهرمانان آن در برابر فردوسی جان می‌گیرند و به زبان تصویر سرگذشت خویش را روایت می‌کنند.

«دختر: رستم بر در است.

فردوسی: [شتاب‌زده برمی‌خیزد] آه گفتم فراموشم کرده‌اید. دیر است. جنگ دیوان باید نوشت.

رستم: من از آن می‌آیم.

فردوسی: [کاغذ و قلم به دست سر برمی‌دارد] بگو»!

و سپس صحنه‌ی جنگ رستم با دیو سپید بی‌هیچ کلامی به زبان تصویر روایت می‌شود.

در صحنه‌یی دیگر با استفاده از شخصیت واسطه‌یی راوی بار دیگر تئاتر و سینما و گذشته و باستان به هم می‌آمیزند و در یک تبدیل زیبا و پیچیده‌ی قرارداد تئاتری به تصویر سینمایی، آتش نمادینی که توسط پارچه‌های دراز سرخ‌رنگ مواج نمایش داده می‌شود و سیاوش از آن می‌گذرد به آتشی که خانه‌ی فردوسی را در آن می‌سوزانند مبدل می‌شود و بالاخره دیالوگ‌های ناب فیلمنامه با بار عاطفی - دراماتیک فراوان و برخوردار از لایه‌های زیبایی‌شناختی فوق‌العاده که گاه اما نشانی از دیالوگ‌نویسی تئاتری - برخاسته از امکانات و محدودیت‌های صحنه‌یی - دارند، با همه‌ی کاربرد موفق و گریزناپذیرشان در پرداخت شخصیت‌ها و بروز عواطف و اضطراب‌های آن‌ها، بر این همه ایجاز تصویری سنگینی می‌کند:

«فردوسی: [روی برمی‌گرداند] چند داستان بیش نسروده‌ام که از زندگی بازمانده‌ام. این راهی است که پایانیش نیست. من دهگانم! روزم از کشت و باغ می‌گذرد، اگر بدین همه دست برم نان از کجا باید خورد؟ ته انبارم به دو ماه نمی‌رسد. مرا خوانی بود گسترده و نیاموخته‌ام بر خوان دیگران بنشینم»!

نه تنها شخصیت‌ها، که بسیاری از مضمون‌ها نیز به شیوه‌یی خاص توسط دیالوگ‌ها پرداخته می‌شوند. یکی از خصایص این شیوه، استفاده از تکرار جملاتی است که در فیلمنامه شکل ایده‌ی فیکس به خود می‌گیرند. این تکرارها وقتی به صورت پراکنده و جملاتی کم و بیش مشابه از زبان افراد مختلف شنیده می‌شوند - خارج از آهنگ پیچیده‌ی زیبایی‌شناختی کار - تصویر عریان نوعی تحمیل عقیده را در ذهن ایجاد می‌کنند، در حالی که ایده‌ی فیکسی که فقط با تکرار یک جمله‌ی خاص:« این‌گونه زنی، در این‌گونه برزنی» از زبان فردوسی و فقط از زبان فردوسی بیان می‌شود چون نقطه‌ی عطفی، برخوردار از یک مشخصه‌ی بارز چندلایه‌یی، در صحنه‌های مختلف فیلمنامه جلوه‌گر می‌شود و تصویری پیچیده و استنتاجی را در ذهن پدید می‌آورد؛ استنتاجی که در پیوندی تعاملی با دیگر واژه‌ها و تصویرها، درون استنتاج کلی‌تری قرار می‌گیرد؛ واژه‌هایی که آهنگ طنین‌انداز ترکیبشان گویی پیکر تصویرهای نامیرای فیلمنامه را هر دم به حرکتی دیگرگون، به جنبشی پایان‌ناپذیر می‌آورند و وسوسه‌یی جان‌بخش را در ذهن ما به حرکت می‌اندازند که برخیز تا زندگی را زنده کنیم ■

بیضایی هرچند توسط پل ویران‌شده‌ی توس، بعد سیاسی - اجتماعی چندپارگی توس و جامعه را به نمایش می‌گذارد و بر آن تأکید می‌ورزد، اما از تحلیل و بررسی روانی فردوسی و شخصیت‌های پیرامون و چگونگی تحول آن‌ها باز نمی‌ایستد