قضیه چیست ؟

(دو یادداشت درباره پری)

امید بنکدار، کیوان علی محمدی

● قضیه بر سر نقد و نقادی فیلمساز نیست. قضیه، سر طرفداری یا کوبیدن صرف فلان کارگردان هم نیست. قضیه، سر عرفان گرایی یا گیشه پرستی هم نیست. قضیه، سر فیلم است و تماشا ... قضیه نگاه کردن، دیدن و لذت بردن از فیلم است. حرف اصلی همین است و قصه همین جاست ...

رنگ : مهرجویی در پری به نوعی زیبایی شناسی خاص دست می یابد و آنچه مسلم است، این فیلم از جنبهٔ ارزشهای بصری، بدون شک، فیلمی قابل توجه است. رنگ در این فیلم، چشمگیر است. فیلم از یک رؤیا ـ کابوس آغاز می شود که این به نوعی، آغاز هامون و اما از جنبهٔ دیگر، آغاز پری از پایان هامون است. اگرچه دست و پا زدن پری در آب حوض، نوعی حس وحشت و تلاش برای بقاست، اما در کلیت آب آبی و حوض مدور سبز، احساسی از پالایش و پیرایش در او و ما ایجاد می کند؛ بدان سان که می بینیم، پس از این رؤیا (و درواقع، خروج او از این فیلتر پالایش دهندهٔ آبی) پری، پیراسته از هست و نیست دنیوی در پی سؤالی به سیر و سفر می پردازد.

حوض سبز است ـ کتاب سلوك سبز است ـ چشمهای پری و مراد او (مرد سالک) سبز است و این سبزینگی، سبزی رشد، سبزی رویش و سبزی حرکت به سوی بالاست. تعالی است، همان گونه که پری و مرد سالک در پی تعالی هستند. همان گونه که اسد و صفا در جست وجوی تعالی به جنگل سبز پناهنده می شوند و داداشی که نمونه ای از شادابی جوانی، ضمن رسیدن به تعادل از سیر و سلوك معنوی است، لباس سبز بر تن می کند و برای دلجویی از پری به سراغش می رود. رنگ سبز همچنین میان عناصر به ظاهر نامتجانس، ارتباطی اُرگانیک و معنایی برقرار می کند: همان گونه که کتاب سلوك سبز رنگ است، کتاب خاطرات اسد (برادری که از دست دادنش برای پری ضایعه ای بزرگ است و او را از این رو، با مرد سالک دچار یک درد مشترك می نماید) نیز، رنگ سبز دارد. چراغ مطالعهٔ پری هم سبزرنگ است. پری زیر نور این چراغ کتاب سلوك را مطالعه می کند و در تاریکی خانه، چراغ مطالعهٔ سبز با فروغش به او و کتاب، یک وحدت نورانی می بخشد. حتی لکه های جوهری که لابه لای صفحات کتاب، نمایانگر گذشتن سالهاست، سبزگون می نماید. اما رنگ سبز، فقط برای ایجاد تشابه به کار نمی رود. سبز با گویشی نمادین فراتر از کلام، به بیان تفاوتها می پردازد. چشمهای منصور (نامزد پری) سبز رنگ، اما در پشت شیشه های عینک طبی است و همچون نگاه او و شیوهٔ نگریستن او به زندگی، ضعیف است. پیراهن او سبز رنگ است. اما در زیر پالتو بلند و سیاه او، زیر بند شلوارهای او و بین زیر پیراهنی سیاهرنگ او، محصور مانده است. او فردی است که مانند هر شخص دیگر، جوهره و استعداد تعالی دارد. اما تمنیات دنیوی چون لکه هایی سیاه و چون پالتو و عینک او بر سبزینگی وجودش سایه افکنده است. به عنوان نمونه، در صحنهٔ رستوران، پس از توضیحات پری در مورد کتاب سلوك از او می پرسد: «خب! که چی بشه؟ فایده اش چیه؟» یا جملهٔ دیگر او: «این روزها، مثل پشگل نقد ریخته ...» و ...

آبی ـ آبی آب ـ پالایش و تعمید دوباره است. پری در رویا با آب عجین می شود و اولین رؤیای او با رنگ آبی روی تیتراژ فید می شود. او رؤیا ـ واقعیتها ـ یش را زیر آسمان آبی می بیند. هرچند که فیلمساز در اینجا برای برداشتن مرز میان رؤیا و واقعیت تقریباً همهٔ صحنه های آسمان را با رنگ آبی، منقش ساخته است، اما به همان میزان که در صحنه های رؤیا، رنگ آبی نمادین، جذاب و پرمفهوم است (مثل صحنهٔ چشم انداز شهر اصفهان از بالای منارهٔ مسجد)، در واقعیت، ارزش خود را تا حد تزیینی صرف از دست می دهد (مثل نمای گستردهٔ وسیع آسمان در پشت رستوران بین راه که با فیلتر آبی تصویر شده است).

پری سرگشته در جست وجوی مراد خویش، عزم سفر می کند و این قرابت او با مرد سالک که عمری را در سیر و سفر گذرانده، او را تا آبی کاشیهای مسجد شاه به اوج می رساند و حرکت زیبای او از پله های مناره، عروج ملکوتی روح او و پیراستگی و شیدایی اوست.

فیدهای رنگی در فیلم، ارزشهای زیبایی شناختی متعددی را پدید می آورند. فیدهای رنگین در صحنهٔ گفت وگوی پری با داداشی، ضمن ایجاد تکراری ریتمیک، موجب راهیابی بیننده به ذهنیت پری می شود. سایر فیدهای رنگی در فیلم، از جمله آبیهای زیبای روی تیتراژ (از صحنهٔ رؤیای درون آب تا فیدهای فیروزه ای رنگ بر آبی کاشیهای صحن مسجد و سایر صحنه های رؤیا) پیراستگی و شیدایی پری را به جلوهٔ ظهور می رساند. فیدهای سبز رنگ، وقتی که پری کتاب سبز سلوك را در دست دارد (صحنهٔ دست شویی رستوران، صحنهٔ ترمینال و ...) بهترین نماد برای یگانگی او با کتاب، با صلح، میل او به عروج و آشتی او با رشد و سبزینگی است. به یاد بیاوریم،

صحنه ای را که پری از سر شیدایی در دست شویی، بنای گریستن می گذارد و پس از در آغوش کشیدن کتاب سبز، آرام می گیرد... این صحنه نیز با فید سبز رنگ به پایان می رسد.

نور: نور در فیلم، مظهر کمال است. پری در اکثر صحنه ها، گرایشی پروانه وار به سوی نور دارد. در فروغ چراغ سبز، کتاب سلوك را مطالعه می کند. در کلاس درس، روی صندلی نزدیک پنجره می نشیند. در خانه از تلفن کنار پنجره، استفاده می کند. در رستوران، میز کنار پنجره را انتخاب می کند و لحظاتی بعد، پس از شور شیدایی اش پشت در بام رستوران در شکوه نور ادغام و مدهوش می شود. پری، چهرهٔ مرد سالک را در تلاءلوء درخشان نور، از میان پرده های تور خانه، در نور تند خورشید از بام رستوران و در آینه های نورانی می بیند؛ چراکه کمال از جنس نور است و شیفتگی پری و نیازش به کمال، خیرگی چشمان منتظر اوست به سوی نور... هر چند که ما در حرکت آرام او در جست وجوی نور از پله های تنگ منارهٔ مسجد شاه، شاهد گوشه سیاه چادر او هستیم و نه در نقطهٔ دید او در تعقیب منبع نور، سرانجام با او به آبی آسمان و گوهر نور می رسیم... همان گونه که در مسیر سفر نیز پری از میان منجلاب مخروبهٔ ماشینها در پشت رستوران بین راه، به گنجینه وسیع پهنه افق دست می یابد و مجذوب شکوه آسمان می شود. صحنهٔ اولین نمایش پری نیز لبریز نور است و پری با لباس سپید خود، گویی در شکوه نور ادغام شده... و آتش نیز خود از جوهر نور است، وقتی که اسد در یک همایش یگانگی با طبیعت، خود را به دست آن می سپارد. در صحنه های آتش سوزی که با ظرافت تمام فیلم برداری شده، ما شاهد تلفیق آبیها و سرخها هستیم (مثل صحنهٔ سوختن دیوارهای چوبی کلبه و صحنهٔ آتش گرفتن لباس آبی هلنا). همان گونه که در همین صحنه، شاهد ادغام آتش و باران و شاهد تلفیق درد و سوگ با آرامش و سکون هستیم و همه چیز، گویی در استحاله ای دوباره با هم درمی آمیزد.

بافت: همان گونه که در صحنه های آتش سوزی، شاهد تلفیق آتش و باران هستیم، در جای جای فیلم از صحنهٔ تاکسی تا سایر صحنه های نامهٔ صفا، ما شاهد آمیزش احساسات متضاد (از جمله تقابل فضای نوستالژیک نامه با فضای طنز و کمدی آن) هستیم. این بافت، خود با تضادهای درونی انسان در سیر و سلوك، کاملاً همخوانی دارد. اگرچه این تضادها، گاه در فیلمنامه بافتی ناموزون می یابد و ارزش موسیقایی آن را پایین می برد (مثل قرار گرفتن صحنهٔ تاکسی و صحنهٔ کوبیدن کتابها بر سر صفا به طور متوالی)، اما در چارچوب فضای فیلم، جایگاهی صحیح می یابد.

ما از آغاز فیلم با پری همراه می شویم. کابوس او را پشت سر می نهیم. از خانه، راهی کوچه و بازار می شویم. در خلوت کلاس به جذبه و شیدایی او پی می بریم. با او به حقارت من و ما، معترف می شویم. خانه را تنگ و شلوغ می بینیم و عازم سفر می شویم. سفر برای پری، آغازی بر راه سیر و سلوك و تراپتی موازی با سالک است. از این سفر است که ما یک به یک با شخصیتهای قصه، آشنا می شویم. نامزد پری که نمونهٔ کاملی از تمایلات این جهانی است: طالب شهرت، فارغ از هر گونه شوری به تعالی، به سیر و به سلوك (رجوع کنیم به صحنهٔ رستوران و واکنش او وقتی که پری با اشتیاق از کتاب سلوك، سخن می گوید.) پری پس از آن به خانهٔ عمه می رود... او جواهرات را از زن فامیل نمی پذیرد... مادیات در نظرش بی مفهوم می نماید. در نگاه او حتی مجلس مولودی بیرنگ به نظر می رسد. تا آنجا که نمی تواند در آن محیط هم تاب بیاورد و عزم بازگشت می کند. در مراجعت ما با شخصیتهای دیگر: صفا، اسد و داداشی آشنا می شویم. اسد، معمایی است که تا انتها همچنان بسته باقی می ماند. پسر ارشد خانواده، شاعر مسلک، با روحیه ای حساس و شیفتهٔ طبیعت. فردی آن چنان وارسته و رها از قیود زمینی که مرگ را به سهولت زندگی، انتخاب می کند. صفا، روی دیگر سکهٔ اسد، با همان روحیه و آزادگیها؛ فردی که زندگی را برگزیده، ولی گوشهٔ عزلت اختیار کرده است. داداشی برادر کوچک خانواده با همان روحیهٔ وارستگی، فردی که مراحل جا به و شیدایی را پشت سر گذاشته، به مرحلهٔ «دل به یار و سر به کار» رسیده است. او دل به عروج و معنا سپرده است و سر به کار بازی و بازیگری دارد. باید توجه داشت که تشابه و تقارن شخصیتها با یکدیگر، خود در فیلم، بافتی همگن ایجاد می نماید که در مقابل بافتهای متفاوت و متضاد قرار می گیرد و به آنها عمق می بخشد. تشابه شخصیت اسد و صفا (با توجه به این که هر دو شخصیت را یک

نفر بازی می کند)، اشتراك دلواپسیها و تعلقات خاطر این دو نفر (مثل مورد دختر بچه)، نزدیکی سنی آنها با یکدیگر، مشترك بودن رشتهٔ تحصیلی، شغل و حتی تشابه محل زندگی شان (با توجه به صحبتهای داداشی در مورد صفا با مادرش)، نوعی تقارن ایجاد می کند. در مقابل تقارن این دو، تشابه پری قرار دارد که با مرد سالک از جنبه های درونی (غم از دست دادن عزیز، شیدایی مشترك، سیر و سفر آنها از فرط سرگشتگی) و تشابه او با داداشی از جنبه های بیرونی (با توجه به گفت و گوی داداشی و پری وقتی که می گوید، او هم مدتی درگیر کتاب سلوك بوده است)، درگیریهای مشترك ذهنی شان، بازیگر بودن هر دو آنها، به دست داشتن انگشتری عقیق، آشفتگیهایشان، پیوند هر دو آنها به گوهر نور، صمیمیت و آشتی هر دو آنها با پیرایش آب و تشابهات دیگر و حتی تفاوت آنها که از یک گونه است: داداشی این مرحله را گذرانیده و پری در حال سپری کردن آن است. هر چند که در فیلم، با وجود تشابهات میان این دو نفر، تضادی دراماتیک ایجاد می شود، در مجموع، این تشابه در تقابل با تشابه اسد ـ صفا قرار می گیرد و به بافت طولی فیلم، شکل می دهد.

فیلمنامه: فیلمنامهٔ پری، دارای بافتی آزاد است. کولاژی از رؤیاها و واقعیتهاست. مسیری از جست وجوها در تیره روشن دالانهای خانهٔ عمه و پله های مناره است. نیاز به رویش است و در کلیت، مانند رؤیای آغاز فیلم، دست و پازدنی در جهت صعود و تعالی است. ترمیمی دوباره از عمق ویرانی است، همچنان که خانه ـ محل زندگی پری ـ در حال بازسازی ای دوباره از میان زوال است و همچنان که پری خود نیز سودای صعود و تعالی در سر دارد و همهٔ شخصیتها، میلی برای مبارزه با زوال دارند: نامزد پری به شوق چاپ نقدهایش، صفا با نوشتن، داداشی با بازی کردن، مادر با بازسازی کردن خانه و سفت کردن پیچ پریزهای برق و اسد با مردن.

هر یک از این شخصیتها، در تقابل با پری به گونه ای داستان را پیش می برند و هر یک گوشه های مجزای یک ماجرای واحد را باز می گویند و در این بازگوییها، زمان و مکان جابه جا و دچار تغییر می شود و بافت فیلم نیز مانند شخصیت پری، مرد سالک، دچار نوعی دگردیسی می شود. در این بازگوییها، داستان آزادانه پیش می رود و فیلمنامه، خارج از چفت و بستهای قوانین کلاسیک، شکل گرفته و شخصیتی مستقل و مجزا به خود می گیرد. اما با این وجود، بافت فیلمنامه در بیان ماجرای تک تک شخصیتها، به علت کمرنگ و گاه محو شدن شخصیتهای دیگر (ضمن بیان یک موضوع واحد)، دچار ضعف می شود.

ریتم: فیلم پری، دارای ضرباهنگهای موزون و شعر گونه ای است. صحنه زمزمه ها، صدای پچپچه وار پری و صفا تکراری ریتمیک دارد. ذکر نیز که خود جوهرهٔ تکرار است، در طول فیلم، مرتباً تکرار می شود. این تکرار با جنسیت فیلم، یکدستی ایجاد می کند. همان گونه که یکی از مراحل عملی عرفان ذکر است و ذکر نیز از استمرار و تکرار ریشه می گیرد، طول فیلم هم از تناوب ذکر، شکل می گیرد. صحنهٔ گویش ذکر توسط مرد سالک و تکرار پری در آینه، صحنهٔ زمزمه کردن و نوشتن مداوم جمله ها روی تخته سیاه در ابتدای فیلم، صحنهٔ ذکر گفتن پری در هنگام صحبت با داداشی و ... گامهای این ملودی ذکر گونه اند.

کودکی نیز نمادی است که در جای جای فیلم، فرمی ریتمیک دارد. تصویر دوران کودکی صفا و اسد از نقطهٔ دید داداشی در اتاق آنها که به چشم او عینیت می یابد، حضور

دختربچه ای که از اسد می خواهد تا از ته آب برای او آینه بیاورد و حضور همین دختر در صحنهٔ خودکشی او، ذکر کلمهٔ دختربچه در شعر اسد، برخورد صفا با دختربچهٔ معصوم و زیبا در بقالی، تصویر کودکی پری در نامهٔ صفا و عکسهای غبارگرفتهٔ کودکی پری و صفا در گوشه های خانه، حضور دختربچه در منزل عمه خانم در برخورد با پری، جملگی، نمادی از پاکی و معصومیت است که گویی در انتهای هر قافیه، تکرار می شود.

آب نیز در فیلم، حضوری آهنگین دارد... پری، اولین رؤیایش را در آب می بیند. در عالم واقع، چهره اش را با آب می شوید... اسد در کنار رودخانه می نشیند و از دست دختربچه آب می گیرد و می نوشد و در صحنهٔ آتش سوزی، لحظاتی قبل از خودکشی، حتی با رودخانه گفت وگو می کند. صفا درکنار رودخانه زندگی می کند. داداشی، همراه با ماهیان عشق نور، تن به آب می سپارد و مرد سالک، ذکر عارفانه اش را با ریاضتی خاص در چاه آب، تکرار می کند. آب، نمادی از آرامش، پاکی، صفا و پیراستگی است. نامزد پری، پیوندی با آب ندارد؛ چراکه در این ریتم سماع گونه و عارفانه، جایگاهی ندارد. اما آب برای پری و داداشی، شفاست، تعمیدبخش است. داداشی پس از این تعمید است که می تواند با پری ارتباط برقرار کند. برخلاف آب، گل و لای و لجن، تمثیل ناپاکی، تشویش و کابوس است: پری در اوج پریشانی در آشپزخانه با باز شدن شیر آب و پخش شدن آب آلوده، دچار کابوس می شود و در صحنهٔ رستوران بین راه از میان لجن و گل و لای به سوی نور، راه می جوید.

در طول فیلم، تعدادی از تصاویر همچون تکضربهایی نُت گونه به چشم می خورند. آینه جدا از ارزشهای نمادین و عدیدهٔ خود در صحنه ها، از این خصیصه برخوردار است. پری در ابتدای فیلم، در اوج پریشانی، کابوس زوال خود را در آینه می بیند و کمی جلوتر در صحنهٔ رستوران، با آینه است که در تقارن با مرد سالک قرار می گیرد و به گونه ای آرامش، دست می یابد. صحنه های تئاتر و تناوب آن در فیلم (نمایی که پری در مورد نمایشش صحبت می کند و نمای اولین بازی پری روی صحنهٔ تئاتر) و سایر صحنه های بازیگری (صحنهٔ بازی داداشی در پایان)، صرف نظر از معانی استعاره گونهٔ آن، واجد همین جنسیت و همین تکضرب ملودیک است.

گفت وگوی شخصیتهای فیلم با دوربین و با بیننده نیز تکراری موزون دارد. داداشی رو به دوربین برمی گردد و ما را سوگند می دهد... پری در اتوموبیل از نامزدش رو می گرداند و به ما از جذبهٔ عرفان، سخن می گوید... و صفا در نامه اش بی واسطه با ما به گفت وگو می نشیند (صحنهٔ اتاق صفا و گفت وگوهایش رو به دوربین). این ریتم، ریتم تکرار شیدایی است. داداشی، پری و صفا ما را آینهٔ خویش قرار می دهند و از خودبه خود می گویند، آن سان که مرد سالک، پری را آینهٔ خویش قرار می دهد. و این ریتم به نوعی تکراری ذکرگونه است؛ ذکری برای وصل، ذکری برای تکرار و به قول پری، برای باز شدن زبان دل: «یک شکر تو از هزار نتوانم کرد».

البته، ریتم فقط به تکرار و تشابه نماهای متعدد در طول فیلم محدود نمی شود، بل می تواند در تشابه دو نما از نظر فرم و حتی در یک نما به طور منفرد، مجسم شود. عبور پری در نماها و حرکات او (حرکت او به سوی بالا از پلکانهای مسجد یا حرکت او به سمت پایین از پله های خانه عمه، حرکت او به داخل استخر خالی و بازگشت او به سطح حیاط در صحنهٔ گفت وگو با داداشی، حرکات افقی او در جهات مختلف در خانه، در انبار و در میان دالانهای مخروبهٔ پشت خانه و...)، ضمن ایجاد ریتم، سرگشتگی و شیدایی او را می رساند. صحنه های عبور اسد در جنگل و تقاطع خطوط عمودی درختان در حرکت افقی دوربین، نمونه ای از تشکل ریتم در قاب است. حرکات دیگر در سایر نماهای فیلم، مانند حرکت اتوبوس در جاده یا نماهای نقطهٔ دید پری از داخل ماشین در خیابانهای اصفهان، ضدضربهایی است که این ریتم را کامل می کند.

تکرار نُتهایی مانند دستخط صفا در صحنه خواندن نامهٔ او، دستخط اسد در دفترچهٔ خاطراتش، تصویر حضرت مسیح در کتاب نقاشی و پوستر تابلوِ شام آخر در اتاق اسد، از اجزاء ریتمهای بزرگتر است.

نور و رنگ نیز ضمن القای مفاهیم معنایی و زیبایی شناختی خاص خود در فیلم، حضوری ریتمیک دارند. تکرار فیدهای رنگی در میان صحنه ها، مثل صحنهٔ گفت وگوی پری و داداشی که رنگهای درون ذهن پری توسط داداشی با فید بازخوانی می شوند تا صحنه های رؤیت سالک در نور (صحنه بام رستوران، صحنهٔ پرده های تور خانه) و صحنهٔ عبور کوزه به سرها در فروغ غروبگاه (صحنهٔ پایانی) همه و همه، مصراعهای این شعر آزادند.

با وجود آن که در فیلم از موسیقی، بسیار اندك استفاده شده (صحنهٔ سفر، آغاز و انجام)، اما این نُتهای ریتمیک به کلیت

فیلم، حالت یک ملودی عارفانه را می بخشد.

سرانجام: پری، دارای ساختاری ظریف و زیباست. باآن که فیلم به خاطر سستی پرداخت در فیلمنامه، دچار کاستیهایی است و در مجموع، ریتم موزون و بافت آن به خاطر این نقیصه، دچار ضعف می شود، اما نمی توان ارزشهای بصری و مفاهیم نغز آن را انکار کرد. شاید به قول عده ای، فیلم دچار تشتت و عرفان زدگی باشد، شاید نمایش صحنه های تمرکز و خلسه مُد روز به حساب آید، شاید انتخاب بازیگران با در نظر گرفتن مصالح گیشه باشد، یا ضعف ساخت در برخی نماهای میانی (مثل نمای بیرون افتادن کتاب سلوك از کیف پری در رستوران یا جهش ماهیهای عشق نور از آب) به چشم بیاید، شاید ضعف بازی پری و نامزدش از یکدستی و روانی بازیها بکاهد، یا شیوهٔ روایی فیلم نتواند رضایت مطلوب مخاطب عام را جلب کند، اما بدون شک، نمی توان کارگردانی، فیلم برداری و ارزشهای زیبایی شناختی آن را نادیده گرفت.

آنچه در پری بیش از همه قابل توجه است، احترام به فرهنگ و بینش بیننده است. مهرجویی در فیلم پری به بیننده به عنوان یک انسان شعورمند و آگاه، نه یک فرد بیکار با هدف گذراندن صد دقیقه وقت آزاد، نگاه می کند. عنصری که متأسفانه، امروزه در سینمای ما رو به فراموشی است، بار دیگر در پری به ما یادآوری می شود: «تفکر». مهرجویی یک بار دیگر به ما می گوید که سینما نیز می تواند نه تفریح صرف، بل ابزاری برای اندیشیدن باشد. ⌞

الف. ب.

۲

از آنجایی که فیلم «پری» به دنبال یافتن راه حلی برای دغدغهٔ همیشگی بشر از بابت جبر و اختیار است، برای تحلیل آن نیاز است که فیلم را به چند بخش تقسیم کرده، از تجزیه و تحلیل آنها به یک ساختار کلی، دست پیدا کنیم.

اوّل: مسأله اصلی پری چیست؟

پری در میان دو تفکر که یکی منجر به جبر و دیگری منجر به اختیار می شود، قرار گرفته است و از این بابت، دچار یک بحران فلسفی شده است. دو دیدگاه ارائه شده:

۱. تفکر خیامی که انسان را مقهور خدا می داند و اینکه انسان، محکوم به جبر است و فاقد هر گونه اختیار.

۲. دیدگاه مولانا که بسیار نزدیک به دیدگاه اگزیستانسیالیست ها به ویژه کیرکه گارد است: این که برای انسان، اختیار قایل شده اند. (همان گونه که می دانیم، در تفکر اگزیستانسیالیستی، انسان دارای اختیار است و به واسطهٔ کارهایی که انجام می دهد، هویت خود را می سازد و نه این که از قبل، هویت او تعیین شده باشد.) در این دیدگاه، مهمترین عنصر در زندگی انسان، عشق است که از این طریق، می توان به مراحل کمال رسید.

کارگردان، این بحران پری را در اولین نمای فیلم به طور سمبلیک به تصویر می کشد. از آنجایی که پری به دنبال یافتن پاسخی برای سؤال خود است و در راه رسیدن به این معرفت تلاش می کند، در اولین پلان فیلم، پری را می بینیم که در آب غوطه ور است و در حال تلاش برای نجات خود. از آنجا که در فرهنگ ما، آب نشانهٔ معرفت و شناخت است، پری غوطه ور در آب، درواقع، انسانی است که برای رسیدن به این معرفت، تلاش می کند و لازمهٔ رسیدن به این معرفت، غوطه ور شدن در آن و تلاش بسیار است.

دوم: از فکرت عقلی به فکرت قلبی

یکی از نشانه های بسیار مهم که می تواند به عنوان کلیدی در جهت درك پیام فیلم از آن استفاده کرد، همین جملهٔ «از فکرت عقلی به فکرت قلبی» است. به عبارت دیگر، این فیلم همچون خط بلند پیکانی که پری بین این دو عبارت بر تخته سیاه ترسیم می کند، سیر و سفری است از منطق عقل به منطق دل.

همان طور که می دانیم، که یرکه گارد در رد مسیحیت، ناپیوستگی میان ایمان و عقل را دریافته بود و معتقد بود که شکافی دایم میان ایمان و عقل وجود دارد. از دید او، تصمیم ایمان دربرگیرندهٔ تصمیمی اخلاقی برای چشم پوشی از جهان و گسستن از تمامی تعلقها به ویژه، گرامی ترین آنهاست. در این حالت کشمکش شدیدی میان ایمان و عقل به وجود می آید که نمونهٔ بسیار مهم آن را می توان در آمادگی ابراهیم برای قربانی کردن اسماعیل یافت. (دلهرهٔ ابراهیم که فیلمساز در فیلم «هامون» به این نکته اشاره کرده است).

مسألهٔ بسیار مهمی که در اینجا به وجود می آید این است که این عمل از دیدگاه عقل، کاری بسیار زشت و بیرحمانه است و هیچ توجیهی برای آن نمی توان یافت. درحالی که با منطق دل و ایمان درونی، به راحتی توجیه پذیر است. پری نیز با این جمله، یکی از مفاهیم اصلی فیلم را به تماشاگر منتقل می کند و این که بسیاری از امور با دیدگاه عقلی، توجیه ناپذیر است و خرد آن را کاملاً رد می کند. (مانند مرگ اسد). درحالی که با

منطق دل و ایمان، می توان جوابی برای آنها پیدا کرد.

سوم: برخورد پری با بحران شخصی چگونه است؟

به دلیل آن که پری دچار اضطراب شدید درونی است و تا پاسخی برای سؤال خود پیدا نکند، آرام نمی شود، تصمیم می گیرد خانه را به مقصد اصفهان ترک کند. شاید در آنجا به آرامشی، ولو نسبی دست پیدا کند. خانه همیشه به عنوان سمبلی از پناهگاه و مکانی که انسان در آن به آرامش می رسد، در نظر گرفته می شود. کارگردان خانهٔ پری را به صورتی بسیار آشفته و نیمه ویران در دستهای کارگران به تصویر می کشد که پری نمی تواند در آن جا به آرامش دست پیدا کند. (این مسأله می تواند به عنوان آشفتگی و پریشانی درونی پری نیز در نظر گرفته شود.) این که آیا پری در اصفهان می تواند بر این حالت خلجانی خود غلبه کند، پاسخ قطعی فیلم، منفی است و می بینیم که پری به محض رسیدن به اصفهان، دوباره آنجا را به مقصد خانهٔ خود ترک می کند.

چهارم: چه عواملی باعث آرامش پری می شوند؟

۱. رنگ سبز در فرهنگ ما، سمبل زایش، بالندگی، معرفت و شناخت است (فروغ فرخ زاد می گوید: «دستهایم را در باغچه می کارم. سبز خواهم شد. می دانم» و سهراب سپهری می گوید: «من چه سبزم امروز و چه اندازه تنم هشیار است»).

در صحنه هایی که پری کتاب سلوك را مطالعه می کند، کارگردان از فیدهای سبز استفاده می کند؛ چراکه شناخت و معرفت نسبت به این کتاب است که می تواند پری را به آرامش برساند و می بینیم که پری تنها به هنگام مطالعهٔ این کتاب، در خلوت خود است که می تواند بر آشفتگیهایش فایق آید.

۲. پلکان: وسیله ای است که جهت آن رو به آسمان است. مسیری بالارونده دارد. در تمام فیلم در صحنه هایی که پری از پلکان بالا می رود (برای رسیدن به معشوق در خلوت و تنهایی) و به بالای پلکان می رسد، به آرامش دست پیدا می کند (مانند پلکان مسجد که حرکت پری مانند فرار از این دنیای خاکی به آسمان است و یا صحنهٔ پلکان رستوران).

هنگامی که پری از پلکان پایین می آید، دچار اضطراب و آشفتگی می شود (مانند پلکان رستوران که کارگردان در این صحنه از حرکت آهسته (اسلوموشن) استفاده کرده است، گویی پری اصلاً مایل نیست به این دنیای زمینی بازگردد و می بینیم، هنگامی که به سر میز برمی گردد، با نامزدش درگیری لفظی پیدا می کند. نمونهٔ دوم، زمانی است که از پلکان خانهٔ عمه در اصفهان پایین می آید. در این صحنه، پایین آمدن پری از پلکان، مصادف است با گم شدن کابوس گونهٔ او در یک بیابان با خانه هایی که همهٔ درهای آن بسته است و قفلهایی محکم دارند که پری هرچه به این درها می کوبد تا شاید پاسخی بگیرد، هیچکس دری را به روی او باز نمی کند. فضایی که در میان این خانه ها وجود دارد، مانند زهدان مادر است که پری ـ به عنوان نمونهٔ کلی بشر ـ از آن خارج می شود و برای رسیدن به معرفت و شناخت بر در این خانه ها ـ به عنوان نشانه ای از پناهگاه و مکان آرامش ـ می کوبد).

پنجم: شخصیتهای این فیلم. یکی از نکات ظریف فیلم این است که شخصیتهای اصلی فیلم، همه به عنوان بازیگران فیلم یا تئاتر در نظر گرفته شده اند. پری، شخصیتی که در تئاتر ایفای نقش می کند (نمایشی که پری در آن به بازی مشغول است، نمایش «آنتیگون» اثر سوفکل است که می دانیم، در تئاترهای کلاسیک یونان، انسانها مقهور خدایان بوده اند).

داداشی: شخصیتی که به عنوان یک بازیگر در فیلم

دوستانش به ایفای نقش می پردازد. اسد: شخصیتی که در مسابقه های خانوادگی که با دوربین ویدیو تصویربرداری شده است، شرکت می کند. صفا: شخصیتی که در صحنهٔ مرگ اسد در برابر دوربین ویدیویی خبرنگار به توضیح مطالبی در ارتباط با مرگ اسد می پردازد.

همان طور که می بینیم، این چهار کاراکتر اصلی فیلم به عنوان بازیگر، روی صحنهٔ نمایش و یا در برابر دوربین به ایفای نقش می پردازند.

ششم: مرگ اسد. به نظر می رسد که مرگ اسد، یکی از پیچیدگیهای فیلم باشد. در عرفان ایران، آزادی در وجود است و وجود، امانت خداست. شُکر، پایه و راه حفظ امانت است. از این که چنین امانت عظیمی به بشر اعطا شده، بشر می باید که شاکر باشد. این شکر، تنها یک تشکر از سر عبودیت و خشنودی خداوند نیست، که خود امری و حرکتی وجودی است و حاکی از کاربرد آزادی. وقتی تو امانت را درست حفظ کنی، شاکری. وقتی امانت را قطع کنی، درواقع، شکر را قطع کرده ای. پس آزادی را به کلی قطع کرده ای و در سیطرهٔ یک جبر عکس العملی، گرفتار خواهی شد. مرگ اسد، حاکی از این نادانی است. او راسخ در فعل خود، به جای آن که سرنوشت خود را بسازد و سپس، این سرنوشت ساخته را بپذیرد و به آزادی رسد و از این طریق، به لقاءالله، او گمان کرده که رسیدن به کمال، رها کردن جسم یا نابود کردن جسم ـ وجود است. در اینجا او به تعبیری باژگونه از اگزیستانسیالیزم ـ که ابرام وجود است ـ به نفی وجود ـ به ظاهر به نفی وجود مادی ـ می رسد و این است که به ضد اختیار خود اقدام می کند. در ارتباط با مرگ اسد و علت آن، می توان به یکی از نماها اشاره کرد. اجازه بدهید، این صحنه را از اول مرور کنیم: اسد درحالی که نانی در دست دارد، با قدمهایی استوار به طرف خانه می آید. از پلکان (نمادی برای صعود و ارتقاء) بالا می رود. وارد خانه می شود و درحالی که ما صدای ریختن نفت را می شنویم، دوربین حرکت افقی (پن) آرامی به سوی خورشیدمی کند وتلاءلوء خورشید بر لنز دوربین می تابد. گویا در این جا اسد بقای معنوی خود را در فنای زمینی خود جست وجو می کند. او اندیشیده است که از این طریق، می تواند خود را همچون ماهیهای عشق نور به منبع اصلی نور و خالق اصلی برساند. فارغ از هر گونه دلبستگی به این حیات، و بدون هیچ گونه احتیاطهای از پیش فکر شده،

خود را به آن منبع لایزال نور برساند، به ظاهر همان گونه که مسیح در شام آخر، این عمل را انجام داد. (تابلو «شام آخر مسیح» بر دیوار اتاق اسد دیده می شود). اما حرکت مسیح به سوی پذیرفتن آگاهانه تقدیر، همچون راسخ ترین مرحله اختیار است. پس شهادت است. اما حرکت اسد، به سوی قطع اختیار و قرار گرفتن در چنبرهٔ جبر است.

هفتم: بازیگر خدا.

پری: پس بالاخره قبول کردی؟

داداشی: فرقی نمی کنه. اونم، بازیه.

داداشی معتقد است که ما همگی بازیگر خداییم و از پری می خواهد که او نیز خود را بازیگر خدا بداند. کارگردان، مسألهٔ جبر را با این نکته مطرح می کند. اما او به عنصر عشق نیز بسیار اهمیت می دهد و معتقد است که از طریق دوست داشتن و عشق است که انسان می تواند به نردبان کمال برسد. پری نیز هنگامی که به این مسأله پی می برد و خود را به عنوان بازیگر خدا در نظر می گیرد؛ بازیگری که نباید از عنصر عشق و دوست داشتن در زندگی خودش غافل شود، به آرامش می رسد.

هشتم: راه حل کارگردان. کارگردان معتقد است که انسان از طریق ساده زیستن و سادگی است که می تواند در نهایت به سعادت، آرامش و کمال برسد. همان طور که دهاتی اهل خراسان، توانست و همان گونه که کوزه به سرها، توانستند سراشیبی تپه را (مانند مسیر صعودی پلکان) طی کنند و کوزه ها را سالم به مقصد برسانند، دیگران نیز می توانند مانند اینان این مسیر را به سادگی، با آرامش و با عزمی استوار و گامهایی محکم طی کنند تا به سعادت برسند (دستخط اسد: از کوهستان فوجی بالا برو. ولی آرام آرام).

فیلم با نمایی از آب که پری در آن غوطه ور است آغاز می شود و با نمای کوزه به سرها که آب را در کوزه های خود حمل می کنند، به پایان می رسد. □

ک. ع.