پیرامون شرّ واجب و برخی از مزایای آن

جهانبخش نورائی

نگاهی به فیلم «مسافران» بهرام بیضائی
از دیدگاه اندیشهٔ زروانی

داشتم مطلبی را دربارهٔ دوگانه‌گرائی (دوآلیسم) در دین زرتشت می‌خواندم و به آئین زروان Zurvan فکر می‌کردم که به ذهنم رسید نبرد و کش‌مکش پایان‌ناپذیر مزدا و اهریمن هیچگاه پایان نگرفته و بیخ گوش ما به شکل‌ها و رنگ‌ها و نام‌های گوناگون ادامه دارد. ما درگیر ستیز اضداد و کشاکش جور و ناجور و صواب و ناصواب در درون و بیرون از خود هستیم. به نظر می‌رسد عالم هستی را نیروهای پیکارجوی دست‌به‌یقه‌ای می‌چرخانند که به ظاهر با هم تفاوت دارند اما در ریشه یکی هستند، سر سفرهٔ یک پدر بزرگ شده‌اند و لازم و ملزوم هم‌اند. آئین زروان که از بطن دین زرتشت درآمد و بینش فلسفی متفاوتی پیشه کرد، نگاه خاصی به مزدا و اهریمن دارد و بر خلاف نگاه زرتشتی که آنها را دو رقیب و دشمن جدا از هم می‌داند که مستقلاً به وجود آمدند، در اندیشهٔ زروانی این دو نیرو برادران دوقلویی هستند که از پدر واحدی به اسم زروان (زمان) پدید آمده‌اند و نسبت به هم حق آب و گل دارند. گسترهٔ تفکر زروانی که در دورهٔ اشکانیان سر برآورد و در روزگار ساسانیان قدرت فراوانی گرفت به ایران محدود نمی‌شود. در فرهنگ‌های باستانی مردمان سرزمین‌های دیگر نیز نگرش زروانی با اسم و رسم‌های دیگری زنده است، مانند دوقلوهای یین Yin و یانگ Yang آئین تائو در چین. آنچه از این نگاه هستی‌شناسانه برمی‌آید این است که دست تقدیر بر سر ماست و نیک و بد، رنج وآرامش، روشنی و تاریکی،

همنشین و همبسته‌اند و در همان حال که خصلت بشر امید ورزیدن و رفتن به سوی روشنائی و جستجوی لذت و آرامش است، آدمی نمی‌تواند جایگاه و نقش نیروهای اهریمنی و تاریکی را در جدال تمام‌نشدنی دو برادر توأمان یک‌سره نادیده بگیرد. این شر واجب است که ما را به سوی خیر واجب می‌راند (الخیر فی ماوقع) و در این ماجرا روا نیست سهم بدی را نادیده بگیریم و مدام او را بکوبیم و قربان‌صدقهٔ برادرش برویم. از دولت سر این مبارزه و بگومگوهای همیشگی نیروهای متضاد در عرصه‌های فکری و علمی و اجتماعی رنگارنگ است که تمدن بشری شکل و سامان گرفته است. تک و پاتک ادامه دارد و آتش‌بس در کار نیست. اهریمن هزار چهره دارد. گاهی به شکل ویروس نشناخته‌ای به جان کوچک و بزرگ می‌افتد، قربانی می‌گیرد و سرانجام مغلوب می‌شود. اما تازه از دست او خلاص شده‌ایم که سر و کلهٔ نوع جهش‌یافته یا میکروب تازه‌ای پیدا می‌شود و حریف می‌طلبد. مزدا ـ یعنی امید و ایستادگی و هوشیاری ما ـ او را هم زمین می‌زند، اما داستان دنباله دارد و در برخی عرصه‌ها، سر بزرگ هنوز زیر لحاف است. تلاش بسیاری از مردم برای بیشتر و بهتر زندگی کردن و به راحتی تن به مرگ ندادن از فصل‌های خواندنی این قصهٔ ابدی ست.

فیلم «مسافران» بهرام بیضائی که در سال ۱۳۷۰ در شرایط سخت و ناگوار اجتماعی ساخته شد، نمونهٔ هنرمندانهٔ نگاه منصفانه و متعادل زروانی به زندگی و مرگ و یأس و امید است. پرویز شهبازی هم از جهاتی در دو فیلم «نفس عمیق» و «دربند» همبستگی و دو روی سکه بودن اضداد و همنشینی آنها را دستمایهٔ خلاقیت خود کرده است. البته برداشت‌های من از آفریده‌های این دو کارگردان، به این معنی نیست که آنها نیز لزوماً در همه‌جا مانند من می‌اندیشند. تفسیر و تأویل من از اثر هنری شخصی و مستقل است.

در فیلم «مسافران» دو مفهوم و گزارهٔ جاودانگی و روشنائی که در نور و آینه تجلی کرده، بن‌مایهٔ اثر را می‌سازند. این دو مفهوم ابدی و ازلی به فیلم ماهیتی جهانشمول و تاریخی می‌دهد که محدود به زمانهٔ خاصی نیست، هرچند که هر جا و در هر سرزمینی میل به روشنائی و تلاش برای بیرون آمدن از ظلمت و ستم و نادانی وجود داشته باشد، حرف و حال و هوای این فیلم مصداق پیدا می‌کند.

در پایان «مسافران»، رستاخیز اتفاق می‌افتد. مردگان با آینهٔ ایزدی، بازمی‌گردند، نیک و بد، بزهکار و بزه‌دیده، امیدوار و امیدباخته، سیاه و سفید به هم می‌آمیزند، در نور حل می‌شوند و جهانی تازه و تابناک می‌سازند. موسیقی فیلم نیز که شاهکاری از زنده‌یاد بابک بیات است و با خصلت زروانی‌اش همزمان طعم مرگ و زندگی، عزا و سرور دارد، اوج می‌گیرد و هستی به آغاز آفرینش که کائوس و بی‌شکلی بود

• جهانبخش نورائی (عکس از: آناهید داوری)

برمی‌گردد. (و این کائوس و به‌هم‌ریختگی در شروع فیلم «وقتی که همه خوابیم» بیضائی نیز اتفاق می‌افتد، اما در آنجا جهان ناخوشایند و روزگار پرفریب ماست که از دل آن زاده می‌شود).

فکر رستاخیز و معاد همیشه با بشر بوده است و بی‌تصور آن لحظه‌ای نیست که آسان و بی‌دغدغه بگذرد. مؤمنینی هستند که از چند سال قبل از مرگ، رختخوابشان را رو به قبله می‌اندازند. هنگامی که زرتشت از هرمزد می‌پرسد «تن را، که باد وزانید و آب برانید، از کجا باز گیرند و رستاخیز چگونه بود؟» پاسخ می‌شنود «همانگونه که آنها را در آغاز خلقت آفریدم و چون دانه را آفریدم که اندر زمین بپراکند و باز روید».

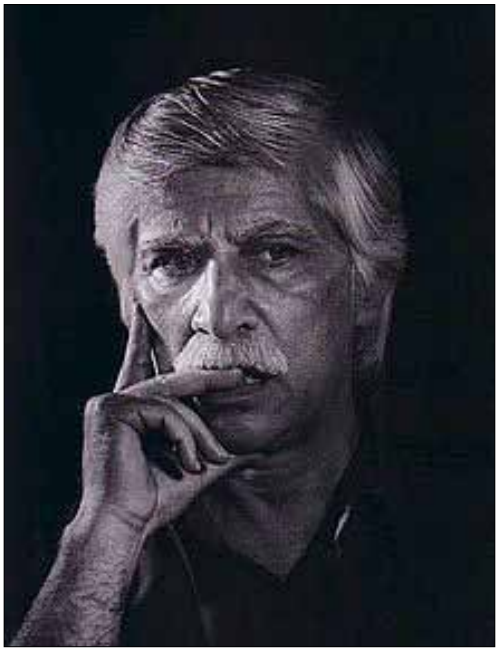
در آئین زرتشت مردم با کشیدن گرسنگی و دور شدن از نیازهای تن می‌میرند تا در روز پسین (رستاخیز) سوشیانش نجات‌بخش (یکی از سه پسر زرتشت) آنان را زنده کند؛ پاداش رفتار نیک و کیفر زشتکاری خود را ببینند و روانهٔ بهشت یا دوزخ شوند. در «مسافران»، خانم‌بزرگ که تن به پندار مرگ و فنا شدن نمی‌دهد، رنگ و بوی سوشیانس را دارد. آمده است که مرده و شادمانی و کامرانی را از گور برخیزاند و جاودانه کند.

در اساطیر کهن و باورهای دینی ملت‌ها، از جاودانگی بسیار گفته شده است. بازگشت از جهان مردگان و رستاخیز شکلی از جاودانگی ست. در ادیان ابراهیمی

معاد و رستاخیز جایگاه اصولی برجسته‌ای دارند. در عهد عتیق کتاب مقدس چند جا به بازگشت مردگان به دنیای زندگان اشاره شده و در عهد جدید زنده کردن مردگان از معجزات حضرت مسیح است. شاید یکی از برجسته‌ترین منابع داستانی در زمینه سر زدن به دنیای مردگان و بهشت و جهنم در «مزدیسنا» (آئین زرتشت)، «ارداویراف‌نامه» (با شباهتی به «کمدی الهی» دانته) باشد که بهرام بیضائی چند سال پیش با نگاهی به نابه‌سامانی‌ها و پرسش‌های دنیای امروز، بر مبنای آن نمایشنامه‌ای به نام «گزارش ارداویراف» نوشت و در آمریکا اجراء کرد. جاودانگی با طبیعت درخت و گیاه ارتباط داشته و فیلم «مسافران» با انعکاس طبیعت در آینه است که سفر را به سوی مرگ و رستاخیز پس از آن شروع می‌کند. خضر پیغمبرکه به چشمهٔ آب حیات و جاودانگی دست پیدا می‌کند، هرجا می‌نشسته سبز می‌شده است. در افسانهٔ کهن سومری گیلگمش، این چهرهٔ اساطیری سرانجام به گیاه جاودانگی دست پیدا می‌کند و پیش از خوردن آن طبق آئین مرسوم، به شستشوی بدن می‌پردازد؛ اما ماری از غفلت او استفاده می‌کند و گیاه را می‌خورد و نسل مار است که در جهان جاودانه می‌شود. (یکی از حماسه‌های باستانی که بیضائی بسیار دوست داشته و دربارهٔ آن پژوهش کرده همین افسانهٔ گیلگمش است). در «ودا»، کتاب دینی هندوها، از گیاهی به نام سوم یاد شده که عصارهٔ آن بی مرگی می‌آورد و ایزدان با نوشیدن عصارهٔ سوم به جاودانگی رسیده‌اند. در اوستا این گیاه هوم نام گرفته است.

در «مسافران»، با مرگ مهتاب درختی نیز که به نام او کاشته شده و از مدتی پیش رو به خشک شدن نهاده بود (تقدیر زروانی مرگ‌پذیری) بریده می‌شود. ارتباط درخت وگیاه با انسان در مزدیسنا روشن و کلیدی‌ست. انسانهای نخستین ـ زن و مردی که به گونه‌ای یادآور آدم و حوا هستند ـ منشاء گیاهی داشته‌اند. پس از آنکه کیومرث، نخستین بشر، جهان را وداع گفت، نطفه‌اش چهل سال در زمین ماند تا آنکه از آن نخستین زوج انسان، مشی و مشیانه، به شکل دوساقهٔ به هم پیچیدهٔ گیاهی که برخی گفته‌اند ریواس بوده است از زمین روئید. اگر افزون بر «مسافران»، به فیلم‌های «غریبه و مه»، «چریکه تارا» و «باشو»ی بیضائی نگاه کنیم، نقش برجستهٔ طبیعت و درخت و آب و دریا را در منظومهٔ فکری او درمی‌یابیم. نام درختی را که به نام مهتاب کاشته‌اند نمی‌دانم، اما دربارهٔ پیوند انسان و درخت از درخت سرو می‌توان یاد کرد که پژوهش‌های بیضائی آن را از قلم نینداخته و از اهمیت آن غافل نبوده است.

درخت سرو یک نماد کهن ایرانی‌ست که در باورها، ادبیات و شعر و نقاشی و سنگ‌نگاره‌ها با قامت بلند زیبایش مقام پراعتباری دارد. سرو همیشه سبز که خزان نمی‌بیند، مظهر نامیرائی و جاودانگی‌ست. می‌دانیم که یکی از ویژگی‌های بهشت پر



• بهرام بیضایی

دار و درخت بودن آن است. در فیلم «چریکهٔ تارا» می‌شنویم که پدربزرگ را در زیر درخت سرو خاک کرده‌اند ـ پدربزرگی که شمشیر به جا مانده‌اش پیوند دهندهٔ نوه‌اش، تارا، با گذشته و هویت تاریخی اوست. در «بوف کور» صادق هدایت از درخت سرو یاد شده است. «نمی‌دانم چرا موضوع مجلس همه‌ی نقاشی‌های من از ابتدا یک جور و یک شکل بوده است. همیشه یک درخت سرو می‌کشیدم که زیرش پیرمردی قوزکرده شبیه جوکیان هندوستان عبا به خودش پیچیده، چمباتمه نشسته و دور سرش شالمه بسته بود و انگشت سبابه دست چپش را به حالت تعجب به لبش گذاشته بود. روبروی او دختری با لباس سیاه بلند خم شده به او گل نیلوفر تعارف می‌کرد ـ چون میان آن‌ها یک جوی آب فاصله داشت. آیا این مجلس را من سابقاً دیده بودم و یا در خواب به من الهام شده بود»؟ بر پارچه‌ای که از تابوت زنی در کوه نقاره‌خانهٔ شهرری به دست آمده، تصویری شبیه این مجلس دیده می‌شود که به قرن چهارم قمری برمی‌گردد. اگر از دلبستگی هدایت به ایران باستان و نوشته‌هایش در این باره بگذریم، به نظر می‌رسد که تصویر سرو و پیرمرد و آب و اشاره‌ای که در «بوف کور» به «ملک ری» می‌شود، به یک کهن‌الگوی یونگی شباهت دارد. این کهن‌الگوها نمادها و تصویرهائی هستند که در حافظهٔ جمعی جا گرفته و به صورت‌های مختلف در رفتار و اندیشه و رویاهایمان تجلی می‌کنند.

کارل گوستاو یونگ روانشناس سوئیسی که به واسطهٔ دوستی با هانری کربن به آئین‌های ایرانی علاقه‌مند شده بود، از خواب یکی از بیمارانش در ارتباط با خورشید تعریف می‌کند که شبیه مراسمی در ایران باستان بوده است. سروی به نام سرو کشمر یا سرو مقدس زرتشت هم وجود داشته که به قولی ۱۴۰۰ سال عمر کرد. (یکی شاخ سرو آورید از بهشت/ به دروازهٔ شهر کشمر بکشت). اعراب این سرو اساطیری را بریدند و انداختند. اما همانطور که زرتشت پیش‌بینی کرده بود، هر کس این درخت را می‌برید خودش هم می‌مرد، متوکل خلیفهٔ عباسی که دستور ریشه‌کن کردن سرو را برای استفاده از چوب‌های آن در عمارتی که داشت می‌ساخت داده بود، پیش از دیدن جنازهٔ سرو به دست سرداران ترک سپاهش به قتل رسید. به هر حال واقعیت و افسانه دربارهٔ سرو زیاد است و همهٔ آنها بیانگر اهمیت سرو در زنده ماندن فرهنگ ملی ایران است. در فیلم «سرو زیر آب» (۱۳۹۶) محمدعلی باشه آهنگر، سرو پیونددهندهٔ آئین‌های متفاوت است. در آخرین صحنهٔ فیلم می‌بینیم پس از بیرون آمدن از آب، سرو بلندبالا در چشم‌انداز بسیار وسیع و پرشکوه طبیعت ایران از نظر دور می‌شود تا با بیکرانگی فرهنگ اقوام کهن این سرزمین درآمیزد.

آب یکی از عناصرکلیدی در «سرو زیر آب» است. نخستین نمای «مسافران» هم با آب و دریا شروع می‌شود. آب جلوه‌های مرگ و زندگی را در خود دارد و در پایان فیلم «سرو زیر آب» شبیه زهدان مادری است که سرو و گور شهید گمنام را در دل خود جا داده است. درآوردن سرو از قعر آب نوید نوعی نوزائی است. آب و دریا در «چریکه تارا» همان هستی باستانی و بی‌کرانگی بنیادی‌ست که کودکان دوقلو، کیوان و کیهان داوران، در آغاز فیلم «مسافران» به آن سنگ پرتاب می‌کنند تا از سکون درآید و جنبش و جدال ابدی دوقلوها برای شکل و معنا دادن به آن آغاز شود. شمشیر زدن تارا هم به دریا، که مدفن مرد تاریخی دل‌بسته به اوست، تلاشی برای سر برآوردن تاریخ از گورگاه است. دریا و آب سرچشمهٔ آفرینش است و از آن در اوستا به نام فراخکرد (اقیانوس کیهانی) یاد شده است. این اقیانوس بی‌کران، به روایت عهد عتیق کتاب مقدس، سرمنشاء آبهای آشفتهٔ بیکرانی است که به فرمان خدا فلک (گنبدی که نوکش آسمان و زیر آن زمین است) از آن سر برمی‌آورد تا چرخ زندگی به راه افتد. در آئین ودا نخستین آب‌ها زهدان زندگی‌اند و یک نقاشی که به سال ۱۸۳۵ برمی‌گردد و در موزهٔ سن‌دیه‌گوی آمریکا نگهداری می‌شود، برهما، ویشنو و شیوا، سه ایزد آئین هندو، را در دل اقیانوس کیهانی نشان می‌دهد. اگر به یگانگی و به پیوستگی مظاهر هستی باور داشته باشیم، رحم مادر نیز با آبی که نطفه و جنین در آن شناور است و رفته‌رفته شکل می‌گیرد تا به دنیا آید و به سوی مرگ گام بردارد، پاره‌ای از همین

اقیانوس کیهانی ست. البته هر طفل دبستانی، امروز می‌داند که قبل از پدیدار شدن جانداران تمامی کرهٔ زمین را آب فرا گرفته بود. نظر من اما نه به جنبهٔ علمی پیدایش آب، بلکه به ساحت اساطیری آن است. در مسافران همه چیز از دریائی که آسمانش در مه رقیق صبحگاهی با آن یکی شده، از همهمهٔ تسکین‌دهندهٔ موج، از نغمهٔ مرغان دریا، از زمین و از درخت آغاز می‌شود تا آینه‌ای که این جلوه‌های ناب طبیعت را با روح آدمیان و گذشتهٔ آنان پیوند می‌دهد و نخستین بار آن را روی سبزه‌زار در حالی که آسمان در آن انعکاس یافته می‌بینیم، چند صباحی در تیرگی‌ها از کف برود و سرانجام به نیروی امید و ایمان، در سپیدی خیره‌کنندهٔ جامهٔ یک عروس، به میان ما بازگردد.

اصولاً این جدال مزدا و اهریمن و خوب و بد در تمامی ذرات عالم وجود جاری‌ست. در همه‌جا هست، در اندام ما، در تفکر ما، در هنر و فرهنگ، در اجتماع و سیاست و بالاتر از همه در مرگ و رستاخیز طبیعت. جمع اضداد محال نیست. میل به روشنی و شکفتن و پیش رفتن و از پستی به بالا رسیدن اساس جنب و جوش مزدائی‌ست و سد کردن راه او، اهریمن جفاکار است. شاید بیان این اندیشه خوشایند نباشد که شر واجب از خیر واجب جدا نیست. هر چیز با ضدش تعریف می‌شود. اگر بلندی و پستی نباشد، ارتفاع قابل درک نیست. خوش‌بوئی از بدبوئی برمی‌خیزد، اگر ظلمت نباشد چگونه می‌شود روشنی را درک و تعریف کرد؟ (حضرت خضر در ظلمت بود که به دنبال چشمهٔ روشن و خنک آب حیات می‌گشت، گیلگمش نیز برای کشف راز جاودانگی به درون ظلمت پا می‌گذارد). اگر گرسنگی نباشد، سیری قابل تصور نیست، درک و لذت بردن از گرما وامدار سرماست و گرما که از حد بگذرد این سرماست که عزیز می‌شود. روشنی چراغ از با هم بودن قطب‌های مثبت و منفی و فاز و نول به وجود می‌آید. در فیزیک و در ارتباط با نیروهای مغناطیسی خوانده‌ایم که دو قطب ناهمنام یکدیگر را جذب می‌کنند.

نظم و بی‌نظمی نیز همین حکایت را دارد. اهریمن البته همیشه ورق را از رو بازی نمی‌کند و خود را به شکل و شمایل مختلف در می‌آورد. یک روز کمبود مایحتاج عمومی‌ست، یک روز سانسور کتاب است، یک روز کروناست، یک روز درد زایمان است، یک روز آلودگی هواست، یک روز امر و نهی و بگیر و به بند است. اما در همه حال مزدا با او می‌جنگد و به تاریخ تکامل بشر که نگاه کنیم می‌بینیم که روز به روز بیشتر، البته با برخی عقب‌نشینی‌های تاکتیکی و از دست دادن و بازپس گرفتن زمین پیکار، اهریمن را پس می‌راند. تحول و پیشرفت آدمی چیزی جز این نیست و این پیکار هیچگاه به پایان نخواهد رسید. تمامی هنر فصاحت و بلاغت در ادبیات ما، به‌خصوص تشبیهات و استعاره‌ها، عرصهٔ جنگ زبان با بی‌زبانی و خروش با سکوت

است. مزدا و اهریمن در آنجا هم یقهٔ هم را گرفته‌اند و اهریمن اگر زبان را به بند کشد، مفتعلن مفتعلن مفتعلن مولانا را کلافه کند و شرح حال درون و نوآوری و آفرینندگی در قالب‌های مرسوم دیگر امکان‌پذیر نباشد، مزدا از مقابله و طغیان دست نمی‌کشد و پروا نخواهد کرد تا چنانچه لازم باشد از سنت‌شکنی نوآوری‌های نیما هم بگذرد، خروس جنگی شود و «جیغ بنفش» بکشد.

واژگان زبان جلوهٔ دیگری از نبرد مزدا و اهریمن است. هر کلمه‌ای متضاد خود را دارد. خاموشی و فریاد همنشین‌اند. (موسیقی چیزی جز مقابله و در همان حال همنشینی صدا و سکوت نیست). خوش و ناخوش تفکیک‌ناپذیرند. وفاداری و بی‌وفائی از هم جدا نیستند، همچنانکه مهر و کین. بودن و نبودن، بچه‌های دوقلوی هستی‌اند. خیلی از تضادها همنشین و همدم یکدیگرند، مانند چاق و لاغر، غم و شادی، دانا و نادان، ناز و نیاز، استبداد و آزادی، حق و ناحق، خوشگل و بدگل، شجاع و ترسو، خودی و غیرخودی، زنده باد و مرده باد، جنگ و صلح، لطافت و زمختی، پیری و جوانی، جاندار و بی‌جان، شکست و پیروزی، خست و گشاده‌دستی، نر و ماده، سنگینی و سبکی، زمستان و تابستان و الی آخر. یکی را نمی‌شود با نادیده گرفتن دیگری تصور کرد. (دوستت دارم، دانم که توئی دشمن جانم/ از چه با دشمن جانم شده‌ام دوست ندانم) .لورل و هاردی در عالم کمدی کلاسیک سینما، چه از نظر ظاهر و چه از لحاظ رفتار، متضاد هم‌اند. اما جدائی‌شان ناممکن است و آنچه شوخی‌های ماندگار این دو

را می‌سازد هم‌پیاله شدن همین تضادها است. حضور شمس وزیر و قمر وزیر نیز در داستان عامیانهٔ امیرارسلان نامدار از جنس همنشینی تضادهاست که قصه را پیش می‌برد و بار و تحرک دراماتیک به آن می‌دهد. پطرس‌شاه فرنگی دو وزیر به نام شمس وزیر و قمر وزیر دارد که در حال دشمنی با هم‌اند. شمس وزیر خوب و قمر وزیر بد است. نامشان نشانهٔ خورشید و ماه و روز و شب است. شمس سمبل عقل و تدبیر و قمر نمایندهٔ غریزهٔ سرکش است. با هم و در کنار هم‌اند، اما کشاکش دارند و همسو نیستند. شمس وزیر مسلمان و درست‌کار و نیک سرشت است، امّا از سر مصلحت در دربار پطرس شاه دین خود را پنهان می‌کند و دیگری قمر وزیر بدجنس، فریبکار و جادوگر است که شاه به او بی‌خود اعتماد کرده است. قمر وزیر که قطب تاریکی‌ست، شیاد و دروغگو از آب درمی‌آید و سرانجام تبدیل به جانور می‌شود.

البته اضداد همیشه در برابر هم قرار نمی‌گیرند. گاهی هم جایشان عوض می‌شود و در قالب هم فرو می‌روند یا بخشی از خصایص خود را به یکدیگر وام می‌دهند. در نمایش و فیلم «مرگ یزدگرد» بهرام بیضائی، شخصیت‌ها مدام در حال تبدیل شدن به هم‌اند. زن مرد می‌شود، پادشاه آسیابان و آسیابان پادشاه. در درون هر یک دیگری وجود دارد و حقیقت و مجاز به هم آمیخته‌اند و داوری قطعی و یک‌سویه دربارهٔ اینکه ماجرای مرگ یزدگرد واقعاً چه بوده است ناممکن می‌نماید. زبان این اثر نیز از دوقلو بودن دور نیست. ناگهان در بطن یک زبان فاخر کهن، اما روان و قابل فهم، واژه‌ای مانند «بزن به چاک!» ظهور می‌کند که دیروز و امروز را به هم پیوند می‌دهد و سرنوشت مشترکی را برای آدمیان در گذشته و حال رقم می‌زند. هرکس چیزی از دیگری در خود دارد. از دیدگاه یونگ در درون هر مرد یک زن‌مایگی (آنیما) و در درون هر زن یک مردمایگی (آنیموس) در تکاپوست. خصایص و گرایش‌های هر جنس در دیگری هم وجود دارد و آنها درجاتی از عقل و احساس و ضعف و قوت را با هم مبادله کرده‌اند. هرچند به تعریف و طبقه‌بندی یونگ از ویژگی‌های آنیما و آنیموس ایرادهائی گرفته‌اند، با این همه بخشی از نگاه برابری‌خواهانه در زندگی اجتماعی زنان و مخالفت با تبعیض جنسیتی، می‌تواند پشتگرم به این درهم‌تنیدگی هر دو جنس باشد.

در فیلم‌های «نفس عمیق» (۱۳۸۱) و «دربند» (۱۳۹۱) پرویز شهبازی نیز گونه‌ای مجالست و مؤانست اضداد وجود دارد. نگاه هنجارگریز فیلم تذکر می‌دهد که برای تفسیر جهان و تعیین تکلیف این همه کور و کچل سرگردان در آن، حقیقت یگانه و معقول و منطقی و مطلقی وجود ندارد و هرچه هست، فقط برداشت‌های شخصی و مجموعه‌ای بی‌کران از خرده‌حقیقت‌هاست.

فیلم تذکر می‌دهد که در خراب‌آباد دنیا هویت لغزنده و در حال تغییر آدم‌ها به راحتی قابل صید و قابل شرح و البته قضاوت قطعی نیست؛ تذکر می‌دهد که شوخی و جدی و بامعنا و بی‌معنا دو روی یک سکه‌اند؛ تذکر می‌دهد خط فاصلی بین آدم‌ها و سایهٔ آنها وجود ندارد (همان سایه‌ای که هدایت در «بوف کور» برایش می‌نویسد و در مسافرخانهٔ «نفس عمیق» به صورت طرح سیاه اندام منصور، شخصیت اصلی فیلم، بر دیوار نقش می‌بندد)؛ تذکر می‌دهد مرزی بین جزء و کل، دنیا و آخرت نیست، و خیلی چیزهای دیگر... فیلم به روشنی این احساس را در بیننده به وجود می‌آورد که در این عالم هیچ چیز ثابت و قطعی و پایدار نیست. انسان‌ها، مثل دوقلوهای فیلم، شبیه هم‌اند و می‌توانند یکی تلقی شوند، اما در همان حال چهره‌های متفاوت (و حتی متعدد) و سیال و درک‌ناپذیر دیگری هم دارند که مانند مرگ و زندگی، مثل دو تونل فیلم، مثل جامهٔ سرخ آیدا و بلوز آبی کامران و منصور، مثل خوبی و بدی، دائماً در حال تناسخ و تبدیل شدن به هم‌اند. این سیالیت و درهم‌آمیختگی، امکان متوقف کردن زمان را برای قضاوت قطعی از ما می‌گیرد و فیلم با عادت‌ها و انتظارها و حدس و گمان‌های ما بازی می‌کند.

ده سال بعد، شهبازی راهی را که در «نفس عمیق» رفته در فیلم «دربند» تکمیل می‌کند. مدت کوتاهی پس از شروع دربند، مسیر نگاه فیلم‌ساز به دنیا و شر و شورش مشخص می‌شود. جهان چیزی جز ثنویت و دوقلو بودن و سرنوشت مشابه داشتن نیست. چنین وضعیتی با تصویر دو اتاق هم‌جوار در خوابگاه دانشجویی و حرکات همسان دو دانشجوی دختر پیش‌بینی می‌شود. می‌بینیم که کفش پوشیدن و کیف برداشتن و مرتب کردن مقنعه‌ی دخترها متقارن و هماهنگ است و هر دو یکی هستند که در آینه‌ای خیالی موقتاً دوتا شده‌اند. به این طریق است که روایت «دربند» با دنبال کردن یکی از این دو پارهٔ پیکر واحد شکل می‌گیرد و هرچه جلو می‌رود دوگانگی در عین یکسانی و یکسانی در عین دوگانگی نمایان‌تر می‌شود.

از سوی دیگر، اضداد هم‌نشین می‌شوند تا آنجا که راست و دروغ، وفا و بی‌وفایی، خیال و واقعیت در هم می‌آمیزند و توالی شادی و رنج، امید و نومیدی، اعتماد و بی‌اعتمادی، وضع را به جایی می‌رساند که مقابلهٔ نهایی آرام‌ترین و سربه‌زیرترین جوان فیلم، با قدرت ویرانگر پول را توجیه می‌کند. فریبناکی دنیای فیلم، همان جمع اضدادی‌ست که سرمستی و رنج، راست و دروغ، آرامش و آشوب را یکجا در خود دارد. ساده‌ترین و زودیاب‌ترین‌اش نام خود فیلم است. هم مایهٔ خوش‌گذرانی و لذت در دامنهٔ کوهستانی دربند است (نازنین پس از آشتی با سحر می‌گوید برویم به دربند) و هم نشانهٔ در بند و در حبس و زحمت بودن است. (حمید عطرفروش

که نفهمیده سحر با ضمانت نازنین از بازداشت رها شده از او می‌پرسد مگر سحر هنوز در بند نیست؟) در تبلیغات فیلم هم این دوگانگی در بطن کلمهٔ «دربند» با نئون قرمز چشمک‌زنی القا می‌شود که هم دل می‌رباید و هم علامت خطر است. مانند کلمهٔ «دربند»، خیلی از چیزهایی که در فیلم اتفاق می‌افتد و معمولی به نظر می‌رسند، علامت و نشانه و هشدار چیز دیگری هستند که در جهان به هم پیوستهٔ فیلم معنی می‌دهند.

همه این با هم بودن و همگام و هم‌بستر شدن تضادها، به شکلی روشن در رمان فلسفی «سیذارتا»، نوشتهٔ هرمان هسه، داستان‌پرداز عارف‌مشرب آلمانی به روشنی بیان شده و سال‌ها پیش پرویز داریوش به زیبائی آن را به فارسی محتشم برگردانده است. سیذارتا را برخی پنداشته‌اند که نسخهٔ بدل بوداست. او برای دوستش گوویندا از یگانگی جهان پر از تضاد سخن می‌گوید:

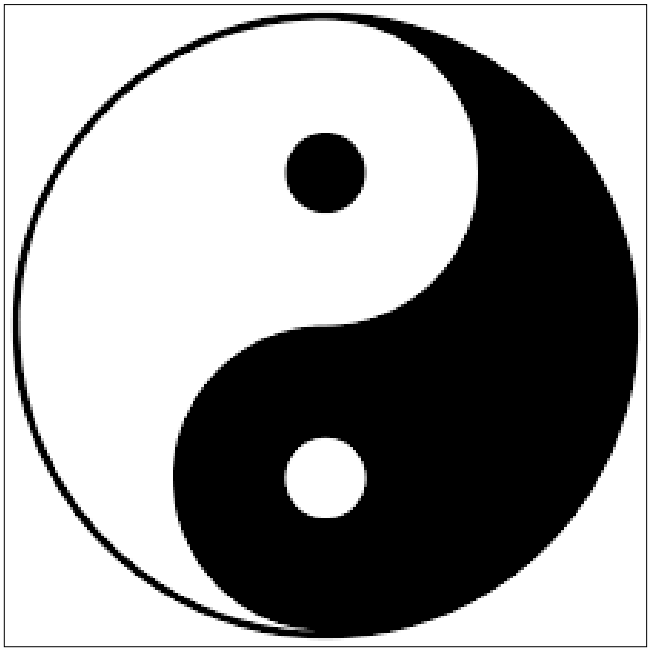
«گوویندا، یک اندیشه داشته‌ام که باز آن را ریشخند یا دیوانگی خواهی انگاشت و آن این است که در هر حقیقتی برابر آن و دیگر روی آن نیز حقیقت است. چنان که حقیقت را تنها اگر یک‌پهلو باشد می‌توان برزبان آورد و در جامهٔ واژه‌ها پوشاند. هر چیز که به اندیشه درآید و با واژه‌ها به زبان آید یک‌پهلوست و ناگزیر نیمی از حقیقت است. پری و پختگی و یگانگی آن کمبود دارد. در آن هنگام که بودای رخشان درس جهان می‌داد، ناگزیر آن را به سامسارا و نیروانا یا پندار و حقیقت یا رنج و رستگاری بخش کرد. کاری جز از این نمی‌توان کرد: آنان که می‌خواهند درس بدهند روشی جز این نمی‌توانند داشت. اما خود جهان که در ما و گرد ماست هرگز یک‌پهلو نیست. هرگز یک تن آدمی یکسره سامارای سامارا یا نیروانای نیروانا نیست... بودای بالقوه از پیش در همان گناهکار هست، آیندهٔ او از پیش در آنجاست. آن بودای بالقوهٔ نهفته باید در او شناخته شود، یا در تو یا در دیگری. گوویندا، جهان بی‌کمال در راهی دراز به سوی کمال یافتن نیست. نه، جهان در هر دم کامل است، هر گناه در درون خود آمرزش به همراه دارد. همهٔ کودکان خردسال بالقوه پیران و کهنسالند. همهٔ شیرخوارگان مرگ را در درون خود دارند و همهٔ میرندگان زندگی جاوید را. بودا در تاس‌انداز و دزد هم هست و دزد در برهمن نیز هست.

به هنگام فکر و ذکر ژرف می‌توان گذر روزگار را بدور افکند. در یک دم همهٔ گذشته و اکنون و آینده را با هم دید و آنگاه همه‌چیز نیک است همه‌چیز کامل است، همه‌چیز برهمن است. از اینجا به دیدهٔ من چنین می‌نماید که هر چیزکه هست نیک است. چه مرگ چه زندگی چه گناه چه پاکی چه خردمندی چه دیوانگی. همه‌چیز بایسته است، همه‌چیز تنها نیازمند همراهی من و دریافت مهرآمیز من است، آنگاه

همه‌چیز با من سازگار است و هیچ‌چیز نمی‌تواند به من آسیب رساند»... «سیذارتا خم شد و سنگی از زمین برداشت و در دست گرفت «این سنگ است و با گذشت روزگار شاید خاک شود و از خاک گیاه خواهد شد یا جانور یا انسان. از این پیشتر اگر این سنگ را می‌دیدم می‌گفتم این سنگ همین سنگ است. ارزشی ندارد و از آن جهان مایا (وهم) است. ... اما اکنون چنین می‌اندیشم این سنگ سنگ است، جانور نیز هست، خدا و بودا هم هست. از این روی آنرا دوست نمی‌دارم و بزرگ نمی‌دانم که چیزی بوده است و چیزی دیگر خواهد شد، اما از آن روی آن را دوست می‌دارم و بزرگ می‌شمرم که هم‌اکنون از روزگارهای پیشین همه چیز بوده است و همواره چیزی خواهد بود... .»

ذهن ما مناسب‌ترین بستر برای درگیری مزدا و اهریمن است. افکار پلید و ناپاک و آنچه به ضحاک و دیوها نسبت داده‌اند با افکار پاک و اخلاقیات متعالی در کشاکش و جنگ و جدالند. عذاب وجدان چیزی جز سرزنش و هشدار مزدا به کارهای اهریمنی ما نیست. ذهن و روان انسان دم‌دست‌ترین و آشناترین میدان زورآزمائی مزدا و اهریمن است. فکرهای خوب و خوشایند با فکرهای بد و ناپسند در هم آمیخته‌اند و امیال متضاد، عشق و نفرت، شجاعت و بزدلی، عقل و بی‌خردی در دیگ جوشان درون ما در جنب و جوش و تپیدن است. در اندرون من خسته‌دل ندانم چیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست.

از دوگانه‌گرائی افراطی، از کشاکش و جنگ و جدال دشمنانهٔ مزدا و اهریمن، از دنیا را فقط سفید یا فقط سیاه دیدن چه برداشت‌های نادرستی که نشده، چه خون‌ها که نریخته و چه جنایت‌هائی که رخ نداده. جای مزدا و اهریمن بارها عوض شده و انقلاب‌ها فرزندان خود را خورده‌اند. مزدا و اهریمن خیلی وقت‌ها به مصلحت یا به تزویر جا عوض می‌کنند. آنچه تا دیروز پاک و روشن و خوب بوده امروز می‌تواند ناپاک و تاریک و بد باشد. و یا به‌عکس. تاریخ عقاید و نظام‌ها و سیاست و رویکردهای اخلاق و فرهنگی و هنری پر از این جابه‌جائی‌ست. انقلاب‌ها این جابه‌جائی را به بهترین شکل نشان می‌دهند. رفقای انقلابی دیروز تبدیل به خائن و وطن‌فروش و جاسوس امروز می‌شوند وگاهی هم اگر بخت برگردد و قبله کج آید به فرمان رفیقی که قدرت را قبضه کرده، سر گرانقدرشان بر باد می‌رود. البته خود او هم ممکن است در همان چاهی بیفتد که برای دیگران کنده است. در فیلم «دانتون» (۱۹۸۳)، به کارگردانی آندره‌ی وایدا فیلمساز لهستانی، که دربارهٔ انقلاب خونین فرانسه است، وقتی این خطیب انقلابی را هم‌رزم سابقش، روبسپیر، به تیغهٔ گیوتین می‌سپارد، دانتون پیش از مرگ با صدائی گرفته به او که از پنجرهٔ اتاق رفتن رفیق



• یین و یان دوقلوهای سیاه و سفید همنشین

سابقش را به سوی مرگ می‌پاید، می‌گوید: «تو هم به دنبال من می‌آئی». پیش‌بینی دانتون زیاد طول نمی‌کشد و چهار ماه بعد با جابه‌جا شدن مجدد خیر و شر این اتفاق می‌افتد. گردن برافراشتهٔ روبسپیر زیر تیغهٔ گیوتین قرار می‌گیرد و از عظمت می‌افتد، و سرانجام سروکلهٔ مستبدی به نام ناپلئون بناپارت پیدا می‌شود که بساط انقلاب و انقلابی‌ها را برمی‌چیند.

در سایهٔ این تندروی‌هاست، که اهل اعتدال فتیلهٔ نزاع را پائین می‌کشند و میانه‌روی و خیر الامور اوسطها را چراغ راه زندگی آرام بشر می‌دانند. این اعتدال در اندیشهٔ زروانی و در «مسافران» نیز رخ می‌دهد. نیک و بد در هم می‌آمیزند و در روشنی به تعالی می‌رسند. در فلسفهٔ تائو این میل به میانه‌روی و انصاف وجود دارد. یین سیاه و یان سفید است، اما در آغوش هم خفته‌اند و خط باریکی میان آنهاست که جلوی افراط و تعصب در دوست داشتن یکی و نفرت از دیگری را می‌گیرد. یک طراحی از دوقلوها نشان می‌دهد که ریشهٔ درختی تناور در یین و شاخ و برگش در یانگ است. اصول دموکراسی هم بر شالودهٔ همین اعتدال و گریز از یک جانبه‌بینی استوار است. زندگی فقط تاریکی نیست، نور و روشنائی هم هست.

صحنهٔ آخر «مسافران» که عزیزان از جهان مردگان برمی‌گردند، بازتاب مفهوم اساطیری نقش نور و روشنی در خلقت و غلبه و چیره شدن آن بر تاریکی‌ست.

• درختی که از دونیروی متضاد هستی می‌یابد

در مزدیسنا وقتی از چگونگی خلقت صحبت می‌شود، می‌گویند اهریمن در ظلمت مطلق نشسته بود و اورمزد یا اهورمزدا نوری بود که آرام‌آرام فزونی گرفت، بر ظلمت غلبه کرد و هستی پدید آمد. برترین جلوهٔ این دیالکتیک نور و تاریکی را می‌توان در اندیشهٔ مانوی و ثنویت پیدا کرد. سورهٔ نور در قرآن شکل دیگری از تقدس نور و وابستگی خلقت به آن را در برابر ما قرار می‌دهد و در تصوف بویژه در آثار شهاب‌الدین سهروردی نور و روشنائی و درخشندگی معانی رمزی بسیاری دارند.

در روایت شیعی نور که رحمت و رستگاری‌ست در برابر نار که آتش دوزخ است قرار می‌گیرد. شناخته‌شده‌ترین نماد نور پاک، فره ایزدی ست که در پیرامون سر مقدسین و مردان و زنان نیک که برگزیدهٔ آفریدگارند می‌تابد و در تمثال‌های مذهبی اهل تشیع نیز چون هاله‌ای مقدس بر چهرهٔ نامحسوس اولیاء یا در پیرامون سر آنها می‌درخشد. فردوسی در شاهنامه از فره ایزدی سخن گفته است و در نگاه فرخی سیستانی انسان‌های دانای شجاع نیز از فره ایزدی برخوردارند.

آنکه همی درخشد از روی او رادی و فضل و فرهٔ ایزدی.

در آخر فیلم «مسافران» فره ایزدی به صورت نور خیره‌کنندهٔ شدید به چهره‌ها تابیده می‌شود و سوگواران از ظلمات سوگ در می‌آیند و جشن و شور عروسی از سر گرفته می‌شود. سرچشمهٔ این نور و رستاخیز آینهٔ قدیمی بازیافته است.

در بازگشت مردگان، آینه‌دار، یک زن است (مهتاب) و آن که از بازگشت مردگان اطمینان دارد و تن به یأس و عزا نمی‌دهد (خانم بزرگ) نیز یک زن است. دخترک‌های دوقلو هم در این فیلم جایگزین پسرک‌های دوقلو می‌شوند. این رویکرد، در پرتو نقش برجسته‌ای که بیضائی در اندیشه و کارهای نمایشی و سینمائی‌اش به زن داده و او را نماد طبیعت و باروری و زایندگی می‌داند، معنا پیدا می‌کند. الفت و تفاهم بازیافتهٔ همدم و همسرش با انعکاس تصویر او در آینهٔ کمدی که شوهرش برای برداشتن شال سیاه باز می‌کند، اتفاق می‌افتد. با این اشارهٔ تصویری قطب روشن همدم از درون روح تیره‌ای که قبلاً از او دیده‌ایم به برکت آینه سر برمی‌آورد و حالا زنی که با نفوس بد زدن و نومیدی و گام برداشتن در میان انبوه ماشین‌های تصادفی معرفی شده، از شوهرش می‌خواهد به خاطر خانم بزرگ برای مراسم عزا شال سیاه نپوشد.

آینه رمز زنده بودن و جاودانگی‌ست. چون اثری از آینه در تصادف به جا نمانده و کسی آن را یا حتی تکه‌هایش را پیدا نکرده، مرگ مسافران برای مادربزرگ واقعیت ندارد. حتی اگر هزار و یک دلیل و مدرک بیاورند که همهٔ آنها مرده‌اند و برنمی‌گردند، باز هم گوش مادربزرگ به این حرف‌های پوچ بدهکار نیست. حقیقت از نظر او چیز دیگری‌ست و یقین دارد یار رفته بازمی‌گردد. آینه، جام جمی‌ست که حقیقت هستی و رازهایش در آن نهفته است و حافظ در غزلی از ساقی می‌خواهد که قدح «آینه‌کردار» را برایش بیاورد تا با مژدهٔ دیدار دلدار اندوه از دل برود. البته ناسپاسی‌ست که در اینجا از چند بیت غزل جاودانهٔ حافظ که در عرصهٔ ادبیات امید فضل تقدم دارد، یاد نکنیم.

یوسف گم گشته بازآید به کنعان غم مخور
کلبه احزان شود روزی گلستان غم مخور
ای دل غمدیده حالت به شود دل بد مکن
وین سر شوریده باز آید به سامان غم مخور
گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن
چترگل درسرکشی ای مرغ خوشخوان غم مخور
دور گردون گر دو روزی بر مراد ما نرفت
دائما یکسان نباشد حال دوران غم مخور

همهٔ اینها نشان می‌دهد که «مسافران» بر میراث عمیق و بزرگ اندیشهٔ ایرانی و روح جمعی او در تمام دوران‌ها شکل گرفته و شعری‌ست که حکیمی آگاه و پراحساس آن را برای ملتش سروده تا از تلخی هجران و افسردگی به درآید. در بندهش (به معنی آفرینش آغازین) که از متون دینی مهم زرتشتی‌ست، آینه جزئی از پیکر انسان به شمار

می‌رود که با مردن او به آفتاب می‌پیوندد و در روز رستاخیز به انسان‌ها بازگردانده می‌شود. پس از مرگ «تن به زمین، جان به باد، آینه به خورشید و روان به فروهر پیوندد تا روان ایشان را توان میراندن نباشد» شیشه‌ها و آینه‌ها و گدان‌ها و چراغ‌ها را عزاداران با خشم و فغان می‌شکنند و به شکلی خاک به سر می‌ریزند. اما آینه‌ای که گم شده، با همهٔ ظرافتش، شکستنی نیست (گر نگهدار من آن است که من می‌دانم/ شیشه را در بغل سنگ نگه می‌دارد)؛ روح زندگی‌ست و نمی‌میرد. از همین‌رو، در صحنهٔ تصادف نشانی از آن در دست نیست. آینه در «مسافران»، خورشیدی‌ست که در شب سوگ و مصیبت طلوع می‌کند. در «مرصاد العباد» نجم‌الدین رازی نیز که از برجسته‌ترین کتاب‌های تصوف است و در آن به داستان آفرینش آدم پرداخته شده، در درون هر انسان آئینه‌ایست که پس از مرگ به هم می‌پیوندند و تبدیل به آینه‌ای تمام‌قد می‌شوند که سیمای پروردگار را در آن می‌توان دید.

آینه به شکل‌های واقعی و نمادین و استعاری در باورها و هنر و ادبیات به کار رفته است. در «از میان آینه» که دنبالهٔ داستان تخیلی «آلیس در سرزمین عجایب» لویس کارول، نویسندهٔ انگلیسی، است، انعکاس همه‌چیز وارونه است. در این جهان، آینه گویای همنشینی و پیوند تضادهاست و در قلمرو آن دویدن همان از جا جم نخوردن است، دور شدن همان نزدیک شدن است و رفتن برگشتن است. از این منظر، مرگ و زندگی در آغوش هم نفس می‌کشند و از مرگی که بازآمدنی در پی دارد هراسی نیست. مرگ با ما و هم‌نفس و همراه و هم‌راز ماست. لطافت آرام‌بخش شعر سهراب سپهری از همین روست:

و نترسیم از مرگ
مرگ پایان کبوتر نیست.
مرگ وارونه یک زنجره نیست.
مرگ در ذهن اقاقی جاری است.
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد.
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید.
مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان.
مرگ در حنجره سرخ ـ گلو می‌خواند.
مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است.
مرگ گاهی ریحان می‌چیند.
مرگ گاهی ودکا می‌نوشد.

• مهتاب: ما می‌رویم تهران، برای عروسی خواهر کوچکترم. ما به تهران نمی‌رسیم. ما همگی می‌میریم.

گاه در سایه نشسته است به ما می‌نگرد.
و همه می‌دانیم.
ریه‌های لذت، پر اکسیژن مرگ است
در نبندیم به روی سخن زنده تقدیر که از پشت چپرهای
صدا می‌شنویم.

و این تقدیر جنبهٔ مهم دیگر آئین زروان است. زروانیان را دهری‌مسلک نیز خوانده‌اند. تقدیرگرائی زروانی و باور به اینکه آنچه باید رخ دهد اتفاق خواهد افتاد، با دو تصویر از همان ابتدا در فیلم «مسافران» اعلام می‌شود. راننده عکس خندان خانوادگی را به پشت آینه بر می‌گرداند و به شکلی از آنها خداحافظی می‌کند. مهتاب نیز رو به تماشاگر می‌گوید که آنها به عروسی نمی‌رسند و همگی در جاده خواهند مرد. فیلم که پیش می‌رود، می‌بینیم که رنج و مرگ، در یک چشم‌انداز وسیع، زادهٔ تقدیر است و در همان حال انسان را از ایستادگی در برابر آن گریزی نیست. از همان ابتدا که آینهٔ خوابیده بر زمین، تصویر آسمان را منعکس می‌کند و با برداشته شدن و گردش آن، به دریا و درختان می‌رسد و سپس روی سواری سیاهرنگ از حرکت باز می‌ماند، کشاکش بین طبیعت، آسمان و دریا و درخت (که بعداً به کمک رنگ و قرینه‌سازی‌ها با آدم‌های فیلم همسان می‌شوند) از یک سو و مرگ (سواری سیاهرنگ

که مسافران را به قتلگاه می‌برد و زن روستائی با شتاب خود را به آن می‌رساند که سوار شود) از سوی دیگر، به عنوان یک درونمایهٔ کلیدی شکل می‌گیرد. اما در پایان ماجرا، آدم‌ها و عروس، پس از گذر از رنج‌ها در آینه ماوا می‌گیرند و جایگزین طبیعت می‌شوند. در آغاز فیلم، حشمت داوران، شوهر مهتاب، برای رفتن عجله دارد، به ساعتش نگاه می‌کند و از همه می‌خواهد بجنبند. گوئی زمان مرگ از قبل تعیین شده و نباید دیر برسند. مهتاب می‌پرسد مگر دنیا به ساعت تو می‌چرخد؟. نکند بیست و چهار ساعت کشیدیش جلو؟. تقدیر زروانی در این مکالمه خود را نشان می‌دهد و پس از مدتی تصادف مرگبار رخ می‌دهد. پس زمان و سرنوشت واقعاً به ساعت او می‌چرخد. در فرم فیلم هم همین اتفاق می‌افتد. دوربین فیلمبرداری خیلی جاها از بالا به پائین حرکت می‌کند، گوئی این تقدیر شوم است که نازل می‌شود. هنگامی که دوربین از اتاق عروس (طبیعت/زندگی) می‌گذرد، از طبقهٔ بالای داخل ساختمان به پائین می‌رود و روی حکمت داوران (برادر بهت‌زدهٔ حشمت داوران) که خبر مرگ مسافران را شنیده، درنگ می‌کند، تبدیل به پیام‌رسان مرگ می‌شود. در صحنه‌ای دیگر دوربین از بازی بچه‌ها در روشنائی تند خیابان شروع می‌کند و با رفتن به درون سمساری نیمه‌تاریک به صوراسرافیل و پردهٔ بهشت و دوزخ می‌رسد. در سمساری ظروف عروسی را دارند آماده می‌کنند که با رسیدن خبر مرگ مسافران، دست تقدیر آنها را تبدیل به ظروف عزا می‌کند.

این درهم‌تنیدگی عناصر متضاد و جابه‌جا شدن و تبدیل آنها به یکدیگر مفهومی فلسفی در مزدیسنا، زروان‌گرائی، مانویت و برخی از الهیات فرهنگ‌های شرقی دارد. از دیدگاه آئین تائو، که سومین دین بزرگ سرزمین چین است، هستی را دو نیروی متعادل‌کننده به نام یین و یانگ می‌گردانند. آنها در آغوش هم‌اند و مظهر دوقلوها و جفت‌هائی مانند روز و شب، سرما و گرما؛ کنش و واکنش‌اند. از این جهت یین و یانگ شباهت‌هایی به مزدا و اهریمن در آئین زروان دارند که خدای زمان آنان را در بطن خود آفریده است. اضداد، از نگاه زروانی دوقلو هستند. دو پسرک هم‌شکل و هم‌لباس فیلم از همان آغاز در حال زورآزمائی و جنگ و جدال دوستانه‌اند. اینها حتی در مورد زمان رسیدن به مقصد که از راننده می‌پرسند اختلاف عقیده دارند. در آغاز نیز به دریا (عالم هستی) سنگ پرتاب می‌کنند و حضور تنش‌زا و پرانرژی خود را به رخ می‌کشند. پدر که برای رفتن عجله دارد آنها را از هم جدا می‌کند و در اینجا شباهتی به نقشی را دارد که زروان (خدای زمان) در آئین زروانی بازی می‌کند. فرزندان زروان، مزدا و اهریمن، دو برادر دوقلو هستند و روشنی و تاریکی گیتی از آنهاست. انعکاسی از این دوگانگی در قصهٔ یعقوب و عیسو فرزندان دوقلوی اسحاق دیده می‌شود

• خانم بزرگ: حرف مرگ را نزنید. دهن شیرین کنید!

که در شکم مادر با هم در جنگ بودند و «منازعت» می‌کردند. حالا در سال ۱۳۷۰ خورشیدی که «مسافران» ساخته می‌شود، حضور این دو برادر اساطیری را در قد و قامت آشنای پسران پر شور و شر که دور و بر ما و در کوچه و خیابان می‌چرخند، در این فیلم می‌بینیم. نام دو برادر کیوان و کیهان است که از منظر گیتی‌شناسی، رنگ و بوی افلاکی دارند.

چه در مورد این پسرهای دوقلو چه در ارتباط با دخترهای دوقلوی همدم و حکمت داوران که به نحوی جایگزین و ادامهٔ کیوان و کیهان می‌شوند، سر و شکل و رنگ و لباس و جنب و جوش آنها یکی‌ست و این به آن اعتدلال زروانی برمی‌گردد که از خط کشیدن بین دو نیرو، در عین همرزم بودن، پرهیز کرده و به سیاه و سفید و متمایز کردن غلیظ آنها گرایش نداشته است. دو دخترک هم‌شکل و هم‌لباس و شوخ و شیطان و چالاک و بازیگوش همدم و حکمت، از زیر میزی که روی آن گلدان گل‌های سفید و صورتی گذاشته شده، خنده‌کنان از نهانگاه سر بلند می‌کنند. این چینش اشیاء در تصویر بسیار پرنکته است و پیدایش و به صحنه آمدن دو نیروی تازه را نشان می‌دهد (گل‌های صورتی غیر از این صحنه بعداً در پیش‌زمینهٔ تصویر خانم بزرگ و همچنین در جلوی عکس سیاه و سفید مردگان ظاهر می‌شود و هر سه را به هم پیوند می‌دهد و یگانه می‌کند). دوقلوها بنا به

• مردگان با روشنی آینهٔ گم‌شده بازمی‌گردند و عزا به عروسی تبدیل می‌شود.

خواست مادرشان می‌روند در را باز کنند. و این باز کردن در کنایه‌ای می‌تواند باشد بر فضای بستهٔ مرگ‌آلودی که باید شکسته شود و چرخ زندگی به حرکت خود ادامه دهد. وقتی زنگ می‌زنند و مادر از دخترها می‌پرسد نوبت کدامتان است که در را باز کنید؟ هر دو با شادی و شتاب به طرف راهرو می‌دوند که در را باز کنند. این نیست که فقط یکی برود. هر دو می‌روند. این نیز نگاهی به دو قطب هستی‌ست که در کنار هم و با هم مأموریت پیش بردن نظام هستی را به دوش گرفته و جدا از یکدیگر نیستند. اگر به فراز و فرود انسان نخستین غارنشین تا به امروز نگاه کنیم، نتیجهٔ جنگ موزون اضداد چندان بی‌ثمر نبوده و میل به روشنائی و گرما در بدترین سال‌های درد و رنج و بی‌سامانی، همچنان شعله‌ور است. احمد شاملو، زمانی که هنوز به تیرگی آخر عمر نرسیده و اهریمن پوچی به سراغش نیامده بود، با شور و زیبائی و دریادلی این‌گونه می‌سرود:

من امیدم را در یأس یافتم
مهتاب‌ام را در شب
عشقم را در سال بد یافتم
و هنگامی که داشتم خاکستر می شدم
گر گرفتم...