## درباره نبوغ ادبی بهرام بیضایی

# قلمی که قلندر بود

یادداشت

جواد صفوی
منتقد سینما

درگذشت بهرام بیضایی، مرد تکرارناشدنی فرهنگ و هنر ایران‌زمین که تا آخرین روز حیات خویش قلبش برای این مرزوبوم می‌تپید، ضربه‌ای سخت و زخمی جانسوز به فرهنگ و هنر ایران زمین است. بیضایی با پیشینه و سابقه‌ای بس سترگ در وادی ادبیات نمایشی و سینما، از تحول‌آفرینان و ارتقادهندگان فرهنگ و هنر ایران بود و آثار مکتوب و به روی صحنه رفته و بر پرده تابیده‌اش، هرکدام از پی دیگری، همواره حرفی از زخم زمانه بود.

نوشتن درباره بهرام بیضایی، نمایشنامه نویس، فیلمساز و پژوهشگر ایرانی سنت‌های نمایشی و اسطوره‌شناسی جهانی، کاری دشوار و هراس‌آور است. شخصیت چندوجهی او به‌عنوان هنرمند و محقق، و گستره فعالیت‌های فرهنگی‌ای که در آنها درگیر بود، او را به شمایلی فرهنگی برای ایران بدل کرد. او دانش تحلیلی و دانشگاهی عمیق از فرهنگِ خود و چندین فرهنگ دیگر را با نبوغی ادبی درمی‌آمیخت که در تسلط بر لحن‌ها و سطوح گوناگون و ابزارهای بیانی زبان فارسی جلوه‌گر بود؛ زبانی که نماینده مردمانی از طبقات و مشاغل مختلف در دوره‌های تاریخی متفاوت است. در کنار این، نبوغ بصری او لایه‌های متعددی از دلالت و ایهام را از موقعیت‌های دراماتیک و سینمایی استخراج می‌کرد؛ جایی که اشیا، رنگ‌ها و صداها در پس‌زمینه یا پیش‌زمینه همراه با دیگر عناصر، دیالوگ‌هایی چندلایه با تماشاگر برقرار می‌ساختند. حاصلِ این ترکیب، چندین شاهکار سینمایی است که بر سه نسل از فیلمسازان ایرانی اثر گذاشت و نیز آثار نمایشی مرجع که تأثیر جریان‌سازشان بر ادبیات و تئاتر مدرن فارسی از هر نویسنده و نمایشنامه‌نویس دیگری فراتر می‌رود.

بهرام بیضایی از سال ۱۳۴۹ با فیلم کوتاه عموسیبیلو فعالیت در سینما را شروع کرد و اگرچه سیزدهمین و آخرین فیلمش «وقتی همه خوابیم» را در ۱۳۸۷ ساخت، اما از همان سال چهل‌ونه تا اواسط دهه هشتاد شمسی بیش از ۳۶ عنوان فیلمنامه ساخته نشده و اغلب چاپ شده دارد. فیلمنامه و روایت داستان در جهان سینمای بیضایی جدای از ساحت فکری او در فضای نمایشنامه‌هایش نبود. فیلمنامه‌هایی که چنانچه ساخته می‌شدند می‌توانستند هرکدام به اثری شاخص در کارنامه سینمایی بیضایی و سینمای ایران بدل شوند؛ فیلمنامه‌هایی در ژانرهای مختلف حتی کمدی. به عنوان نمونه می‌شود به فیلمنامه «فیلم در فیلم» اشاره کرد که کمدی سرحال و جذابی در فضایی ابزورد است و با رخدادهای شگفت‌انگیز و موقعیت‌های کمدی بهم پیوسته همین امروز هم می‌تواند چشم مخاطب را به خود خیره کند.

بیضایی جزو آن دسته از فیلمسازان سینمای ایران بود که فقط فیلمنامه‌های خود را ساخت. با این حال چند اثر مکتوب از او به دلایل مختلف توسط کارگردان‌های دیگری ساخته شدند: «کفش‌های مبارک» (۱۳۶۳) به کارگردانی محمد متوسلانی به نام «کفش‌های میرزا نوروز»، «پرونده قدیمی پیرآباد» (۱۳۶۳) توسط زنده‌یاد یدالله صمدی به نام «اتوبوس»، «شب سمور» توسط مسعود کیمیایی به نام «خط قرمز» و «قلعه کولاک» توسط داریوش فرهنگ به نام «طلسم» ساخته شدند. جز این فیلم‌ها، فیلمنامه جذاب «روز واقعه» که بیضایی در ۱۳۶۳ نوشته بود، ده سال بعد به کارگردانی شهرام اسدی، به فیلم «روز واقعه» تبدیل شد؛ فیلمی خاطره انگیز و همچنان جذاب که آن را می‌توان شاخص‌ترین اثر نمایشی پیرامون واقعه عاشورا دانست که در ایران و حتی جهان ساخته شده است. روز واقعه اگرچه از کارگردانی و تولید خوب و مناسبی بهره‌مند شد، اما عمده جذابیت و ماندگاری خود را مدیون دو محور اصلی است؛ یکی روایت هوشمندانه، پرتأثیر و مرحله به مرحله از سفر قهرمانی کسی که به دنبال حقیقت تا یک قدمی امام خویش می‌رود و دوم استفاده بسیار تأثیرگذار و به یادماندنی از فضای گفت‌وگو و دیالوگ در بیان بن‌مایه فکری مرتبط با آزادگی و در جست‌وجوی حق و حقیقت بودن که کلام و منش امام سوم شیعیان نیز هست. این همه را بهرام بیضایی با چنان ظرافت و هوشمندی در قالب یک فیلمنامه سینمایی روایت کرد که شاید نزدیک‌ترین اثر به آن، سریال امام علی(ع) ساخته داوود میرباقری باشد و بس. در «روز واقعه» بیضایی برای فرار از محدودیت مربوط به نمایش چهره معصوم در سینما و تلویزیون ایران، روایتی دسته اول از جوان داماد نصرانی و تازه‌مسلمانی ارائه کرد که «این گنج (یعنی مسلمان شدن) به رنج خویش یافته بود» و به جای ماندن در کنار تازه عروسش، به ندایی که در گوشش زمزمه شد، «کیست که مرا یاری کند» گوش فراداد و در پی پیوستن به امام حسین(ع) به کربلای پس از شهادت امام رسید و «حقیقت را پاره پاره بر دیوار» دید.

جنبه‌های مختلف اندیشه و قلم بهرام بیضایی فراتر از آن است که در یک نوشته بشود حتی به آن اشاره کرد. آثار مکتوب و ساخته و پرداخته شده توسط او یادگاری‌هایی محدود اما ارزشمند از فرزانه‌ای است که با قلم و قدمش فرهنگ ایران و زبان فارسی را در صدر نگه داشت. یادش گرامی.

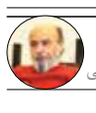
> شخصیت چندوجهی بهرام بیضایی به‌عنوان هنرمند و محقق، و گستره فعالیت‌های فرهنگی‌ای که در آنها درگیر بود، او را به شمایلی فرهنگی برای ایران بدل کرد

> اندیشه و قلم بهرام بیضایی فراتر از آن است که در یک نوشته بشود حتی به آن اشاره کرد. آثار مکتوب و ساخته و پرداخته شده توسط او یادگاری‌هایی محدود اما ارزشمند از فرزانه‌ای است که با قلم و قدمش فرهنگ ایران و زبان فارسی را در صدر نگه داشت

## تجربه یک همکاری هنری با خالق «وقتی همه خوابیم»

# بیضایی موسیقی را خوب می‌شناخت

یادداشت



محمدرضا درویشی
آهنگساز و پژوهشگر پیشکسوت موسیقی

بهرام بیضایی هنرمندی تکرارنشدنی بود. این بزرگمرد هنر ایران در طول نزدیک به ۶۰ سال فعالیت درعرصه هنر، در سه حوزه مهم حضوربسیار تأثیرگذاری داشت. اول تئاتر و دیگر سینما و درآخر نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌های ایشان که از متون ادبی بسیار کهن و مهم محسوب می‌شوند.

درواقع باید گفت بهرام بیضایی علاوه بر اشراف و شناخت کامل درحوزه کارگردانی و فیلم و تئاتر، در ارتباط با موضوع خالص ادبیات یکی ازمهم‌ترین ستون‌های بزرگ زبان فارسی و ادبیات معاصر ایران بود. درسال‌های پیش ازانقلاب زمانی که نمایشنامه «آرش» (که براساسِ داستانِ آرشِ کمانگیراست) را منتشرکرد، درچاپ اول و صفحه اول آن نوشته بود، این نمایش به علت ناتوانی بازیگران به زبان فارسی اجرا نشد. بازیگرها به بیضایی اعتراض کردند وایشان به آنها گفت شما که درخوانش این نمایشنامه مشکل دارید چگونه می خواهید این متن را روی صحنه اجرا کنید؟ درواقع محترمانه به بازیگران گفت شما در ادبیات فارسی بی‌سواد هستید.

بهرام بیضایی محصول یک دوره تاریخی، یک تربیت خاص و یک شرایط اجتماعی ویژه بود. پدر ایشان مرحوم ذکایی از ادبای بزرگ کاشان و تهران بود و بعد از فوتشان کتابخانه بسیار بزرگشان به دفتر بهرام بیضایی انتقال پیدا کرد.

درباره آثارسینمایی بهرام بیضایی هم باید بگوییم، فیلم‌های ایشان حتی از قبل از انقلاب ساختار شکن بود. مانند «غریبه و مه» و چندین فیلم دیگر و بایستی گفت او یکی از پایه‌گذاران سینمای موج نو ایران بود و البته یکی از اعضای بنیانگذار کانون نویسندگان ایران. کانونی که تقریباً وجود خارجی ندارد و جای تأسف است که بگوییم جامعه سینمایی و هنر ایران درمدت زمان خیلی کوتاه دو تن ازکارگردانان مهم کشورمان، ناصر تقوایی و بهرام بیضایی را ازدست داد. براستی درگذشت بهرام بیضایی یک ضایعه بزرگ برای فرهنگ ایران زمین است به این دلیل که این کارگردان بزرگ غیرقابل تکرار بود.

ناگفته نماند بهرام بیضایی با حوزه موسیقی هم بیگانه نبود و شناخت بسیارخوبی داشت. من برای ایشان سه موسیقی تئاتر ساختم به نام‌های «شب هزارو یکم»، «افرا» و... همچنین موسیقی فیلم «وقتی همه خوابیم» و فیلم کوتاه دیگری به نام «قالی سخنگو». دراین فیلم فقط تنها تصویراست و موسیقی و هیچ صدایی انسانی دراین فیلم وجود ندارد. همیشه قبل از ساختن موسیقی برای ایشان، در جلسات متعدد می‌نشستیم و صحبت می‌کردیم که چه نوع موسیقی و ساختار و صدا و چه سازهایی برای این موسیقی مد نظرشان است و من با توجه به سلیقه‌شان موسیقی می‌ساختم. جالب است بدانید آرشیو بسیار بزرگی از موسیقی کلاسیک برروی صفحه‌های ۳۳ دور در منزلشان داشتند.

درپایان باید بگویم در حال حاضر از نسل نوگراهای سینمای ایران تنها مسعود کیمیایی در قید حیات هستند و بعد از ایشان سینمای ایران کار سختی خواهد داشت. به این دلیل که در این شرایط اجتماعی امکان جایگزینی برای این بزرگان سینمای ایران وجود دارند.

## موسیقی در سینمای بیضایی

# وقتی صدا فاصله می‌سازد

یادداشت

علیرضا سپهوند
روزنامه‌نگار و آهنگساز

بهرام بیضایی موسیقی را نه برای غرق کردن تماشاگر در احساس، بلکه برای ایجاد فاصله، آگاهی و تفکر به کار می‌گیرد؛ رویکردی که موسیقی را از نقش تزئینی جدا کرده و به عنصری انتقادی، آیینی و معناپرداز در ساختار فیلم بدل می‌کند.

در سینمای بهرام بیضایی، موسیقی نه‌تنها همراه تصویر حرکت نمی‌کند، بلکه گاه عمداً در برابر آن می‌ایستد. این ایستادگی، حاصل نگاهی فاصله‌گذار است؛ نگاهی که ریشه در آشنایی عمیق بیضایی با تئاتر اندیشه‌محور، نمایش‌های آیینی و مفهوم «آگاهی تماشاگر» دارد.

موسیقی در آثار او قرار نیست مخاطب را در جریان احساسات جاری فیلم حل کند، بلکه وظیفه‌اش یادآوری موقعیت، تاریخ و ساختگی بودن روایت است. به بیان دیگر، موسیقی در سینمای بیضایی، ابزار اندیشیدن است، نه وسیله همذات‌پنداری ساده.

بیضایی به‌خوبی از کارکرد غالب موسیقی در سینمای کلاسیک آگاه است؛ موسیقی‌ای که معمولاً برای هدایت احساس، تشدید ملودرام و حذف فاصله میان تماشاگر و شخصیت‌ها به کار می‌رود. او آگاهانه در برابر این سنت می‌ایستد و به موسیقی کارکردی معکوس می‌دهد. این رویکرد فاصله‌گذار، مخاطب را از مصرف احساسی اثر بازمی‌دارد و او را به مشاهده و تأمل وامی‌دارد.

نمونه روشن این نگاه را می‌توان در «غریبه و مه» دید؛ جایی که حذف یا حداقل‌سازی موسیقی، مانع از آن می‌شود که تماشاگر به‌راحتی به شخصیت‌ها نزدیک شود. سکوت‌های ممتد و صداهای طبیعی، نوعی فاصله حسی ایجاد می‌کنند و جهان فیلم را سرد، بی‌پناه و ناامن جلوه می‌دهند. در اینجا، موسیقی حذف می‌شود تا مخاطب در برابر وضعیت شخصیت‌ها قرار گیرد، نه در کنار آن‌ها.

در «مرگ یزدگرد»، موسیقی بابک بیات نه احساسات را تحریک می‌کند و نه قهرمان می‌سازد. موسیقی بیشتر حالتی آیینی و داوری‌گر دارد؛ گویی صدایی بیرونی است که بر روایت‌ها سایه می‌اندازد. این موسیقی فاصله‌ای میان تماشاگر و داستان ایجاد می‌کند و اجازه نمی‌دهد روایت‌ها به حقیقت قطعی تبدیل شوند. درست همان‌گونه که خود فیلم، حقیقت تاریخی را زیر سؤال می‌برد.

«باشو، غریبه کوچک» نیز با وجود استفاده از موسیقی‌های محلی گیلان، رویکردی فاصله‌گذار دارد.

بیضایی با انتخاب و تدوین آگاهانه موسیقی فولکلور، از تبدیل آن به ابزار احساسات گرایانه پرهیز می‌کند. موسیقی به جای آنکه مستقیماً همدلی برانگیزد، تفاوت فرهنگی را برجسته می‌کند و تماشاگر را وادار می‌سازد به نسبت زبان، جغرافیا و هویت فکر کند.

موسیقی این فیلم، نشانه است، نه همراه اشک. در «مسافران»، موسیقی بابک بیات در مرز میان سوگ و آیین حرکت می‌کند. این موسیقی به جای آنکه مرگ را احساساتی کند، آن را به رخدادی آیینی و تکرارشونده بدل می‌سازد. فاصله‌گذاری در اینجا از طریق آیینی کردن صدا رخ می‌دهد؛ موسیقی به ما اجازه نمی‌دهد مرگ را فقط به‌عنوان فقدان فردی تجربه کنیم، بلکه ما را به مشاهده آن در سطحی نمادین و جمعی سوق می‌دهد. در «شاید وقتی دیگر»، موسیقی محدود و کنترل‌شده بابک بیات، عمداً از تأکیدهای احساسی پرهیز می‌کند. این خویشتنداری موسیقایی، فاصله‌ای روانی ایجاد می‌کند که با ساختار تردیدآمیز روایت هماهنگ است. موسیقی در این فیلم، بیش از آنکه همراه شخصیت‌ها باشد، ناظر آن‌هاست.

«سگ‌کشی» با موسیقی صبا خضوعی و وارطان ساهاکیان، نمونه‌ای روشن از فاصله‌گذاری مدرن است. موسیقی نه همدل است و نه تسلی‌بخش؛ سرد، گاه مکانیکی و محاسبه شده است. این سردی، مخاطب را از غرق شدن در روایت بازمی‌دارد و او را در موقعیت قضاوت اجتماعی قرار می‌دهد. موسیقی در این فیلم، بخشی از نگاه انتقادی بیضایی به مناسبات قدرت و فساد اقتصادی است.

حتی در «روز واقعه»، با موسیقی آیینی و علمی مجید انتظامی، فاصله‌گذاری حفظ می‌شود. موسیقی با وجود تأثیرگذاری عاطفی، هرگز به ملودرام نمی‌لغزد. ساختار مبتنی بر گام شور عربی و لحن آیینی، مخاطب را در موقعیت تأمل دینی و تاریخی قرار می‌دهد، نه صرفاً هیجان مذهبی. این همان فاصله‌ای است که بیضایی در مواجهه با اسطوره و دین به آن باور دارد.

در همکاری با محمدرضا درویشی «وقتی همه خوابیم»، فاصله‌گذاری از طریق موسیقی اقوام و صداهای ناآشنا برای گوش شهری امروز شکل می‌گیرد، این صداها آشنا نیستند، راحت مصرف نمی‌شوند و دقیقاً به همین دلیل، مخاطب را وادار به گوش دادن فعال می‌کنند.

در نهایت، نگاه فاصله‌گذار بهرام بیضایی به موسیقی فیلم، بخشی جدایی‌ناپذیر از سینمای اندیشمند اوست. موسیقی در آثار بیضایی، نه برای گریاندن، نه برای تهییج، و نه برای همدلی فوری است؛ بلکه برای مکث، فاصله و آگاهی است. در سینمای او، صدا به جای آنکه احساس را مصرف کند، ذهن را بیدار می‌کند.

## پیوند سینما و گرافیک

# سینماگری که تصویر را طراحی می‌کرد

یادداشت

حسین نوروزی
روزنامه‌نگار هنری و گرافیست

درگذشت بهرام بیضایی، برای من به‌عنوان یک طراح گرافیک، صرفاً خاموشی یک فیلمساز برجسته نیست؛ بلکه فقدان اندیشمندی است که سینما را پیش از آن‌که روایت بداند، تصویر می‌فهمید. بیضایی از معدود هنرمندانی بود که قاب را نه به‌عنوان چهارچوبی برای ثبت کنش، بلکه به‌مثابه سطحی طراحی‌شده، اندیشیده و معنادار می‌دید. در سینمای او، تصویر پیش از آن‌که حرکت کند، فکر می‌کند. فیلم‌های بیضایی را می‌توان بی‌صدا دید و همچنان دریافت. این ویژگی، برای کسی که با تصویر، ترکیب‌بندی و نشانه سروکار دارد، اهمیتی بنیادین دارد. قاب در سینمای او هرگز تصادفی نیست؛ نسبت عناصر، فاصله‌ها، خلأها و سکوت‌های بصری، همه حامل معنا هستند. بیضایی قاب را پر نمی‌کرد، قاب را می‌ساخت؛ درست همان‌گونه که یک طراح گرافیک می‌داند حذف، بخشی از فرآیند معناپردازی است.

این نگاه، بیضایی را به‌طور طبیعی به قلمرو هنرهای تجسمی نزدیک می‌کند. سینمای او بیش از آن‌که وامدار ادبیات باشد، به نقاشی، معماری، نمایش‌های آیینی و حافظه تصویری ایران تکیه دارد. شخصیت‌ها اغلب شمایل‌گونه‌اند؛ ایستاده، جبهه‌دار و آگاه از حضور خود در قاب. این شمایل‌گرایی نه تزئینی است و نه نوستالژیک، بلکه حاصل درک عمیق او از منطق تصویر در فرهنگ ایرانی است.

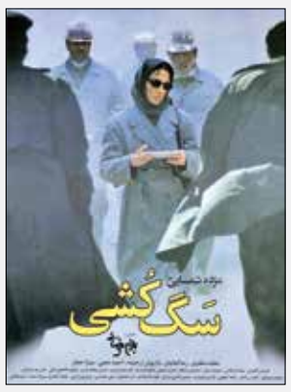
از همین منظر است که پیوند سینمای بیضایی با گرافیک دیزاین اهمیتی دوچندان پیدا می‌کند. طراحی پوسترهای به‌یادماندنی استاد مرتضی ممیز برای فیلم «غریبه و مه»، نمونه‌ای درخشان از همنشینی سینما و گرافیک دیزاین در تاریخ معاصر ایران است. ممیز با حداقل عناصر، با اتکا به نشانه، فضای خالی و تنش بصری، جهان بیضایی را به زبانی مستقل ترجمه می‌کند. این پوسترها صرفاً آگهی فیلم نیستند؛ بخشی از متن بصری اثرند.

در ادامه همین مسیر، طراحی پوستر فیلم «باشو، غریبه کوچک» به‌دست محمدرضا دادگر انجام شد؛ پوستری که به‌درستی در حافظه بصری سینمای ایران ماندگار شده است. این پوستر، با زبانی موجز و صریح، مضمون ملی فیلم را بازتاب می‌دهد: پیوند شمال و جنوب ایران، مواجهه فرهنگ‌ها و تنهایی کودک جنگ‌زده. در این‌جا نیز گرافیک دیزاین در حاشیه سینما قرار نمی‌گیرد، بلکه در امتداد منطق تصویری بیضایی عمل می‌کند. این پیوند در فیلم «مسافران» نیز به شکلی دیگر تداوم می‌یابد. طراحی پوستر به‌یادماندنی این فیلم توسط علی خسروی، نمونه‌ای شاخص از ترجمه فضای درونی و آیینی اثر به زبان گرافیک است. پوستری که با بهره‌گیری از سکوت بصری، ریتم فرمی و نوعی تعلیق تصویری، به‌خوبی جهان مرگ‌آلود، تقدیرگرایانه و آیینی فیلم را بازتاب می‌دهد. این‌جا نیز پوستر نه شرح داستان، بلکه هم‌نفس با فیلم است؛ تصویری که همان‌قدر می‌اندیشد که اثر سینمایی.

«باشو، غریبه کوچک» از منظر تجسمی، اثری یگانه است. بیضایی در این فیلم، از بدن، پوشش و حرکت به‌عنوان عناصر بصری فعال استفاده می‌کند. نمونه شاخص آن، نحوه بستن روسری سوسن تسلیمی است؛ فرمی که فراتر از پوشش، به یک عنصر گرافیکی بدل می‌شود. خطوط مورب، شکست سطح، تضاد با پس‌زمینه و نحوه قرارگیری آن در قاب، کادر را می‌شکند و نگاه را هدایت می‌کند. این تصمیم فرمی، به‌روشنی بر مبانی هنرهای تجسمی استوار است: تقسیم سطح، ایجاد تنش، ریتم و تعادل ناپایدار.

برای یک طراح گرافیک، چنین جزئیاتی تصادفی نیستند؛ اینها تصمیم‌اند. بیضایی تصویر را همچون زبان می‌شناخت؛ زبانی که اگر درست به‌کار گرفته شود، بی‌نیاز از توضیح اضافه است.

خاطره‌ای شخصی دارم که پیوند من با جهان بیضایی را عمیق‌تر کرده است. سال‌ها پیش، در هفته‌نامه سینمای نو، افتخار طراحی آگهی فیلم «سگ‌کشی» را داشتم. مواجهه با آن فیلم، برای من تمرینی جدی در فشرده‌سازی معنا بود: چگونه می‌توان فضای بی‌اعتمادی، خشونت پنهان، تعلیق سرد و فروپاشی اخلاقی فیلم را در یک سطح محدود بصری خلاصه کرد؟ آن تجربه برایم ماندگار شد، زیرا نشان داد که سینمای بیضایی پیش از آن‌که روایت شود، باید دیده شود.




در «سگ‌کشی»، قاب‌ها همان‌قدر سخن می‌گویند که دیالوگ‌ها. خطوط عمودی، فضاهای بسته و نسبت چهره‌ها با محیط، همگی حامل معنا هستند. این سینما، سینمای مکث است؛ مکثی که به تصویر اجازه می‌دهد اندیشمندانه عمل کند. دوربین ناظر است، نه مداخله‌گر؛ و این نگاه، عمیقاً تجسمی است.

رنگ در سینمای بیضایی نیز تابع منطق طراحی است. او به رنگ همچون تایپوگرافی نگاه می‌کند؛ عنصری که اگر بی‌جا استفاده شود، پیام را مخدوش می‌کند. رنگ در آثار او نجوا می‌کند، نه فریاد.

بهرام بیضایی از معدود هنرمندانی بود که به‌راستی میان‌رشته‌ای می‌اندیشید. سینمای او محل تلاقی نمایش، نقاشی، گرافیک، اسطوره و معماری است. برای ما که با تصویر زندگی کرده‌ایم، فقدان او یادآور یک حقیقت تلخ است: اندیشیدن به تصویر، کمیاب شده است.

بیضایی رفت، اما قاب‌هایی که اندیشید، همچنان ایستاده‌اند؛ مانند پوسترهای خوب و تصاویر ماندگار، که زمان از کنارشان می‌گذرد، اما بر آنها غلبه نمی‌کند.

> سینمای بیضایی بیش از آن‌که وامدار ادبیات باشد، به نقاشی، معماری، نمایش‌های آیینی و حافظه تصویری ایران تکیه دارد