ضد روایتی از یک روایت

خانه ای روی آب

آفتاب یزد – مجتبی حدیدی: خانه ای روی آب به کارگردانی بهمن فرمان آرا و محصول بنیاد سینمائی فارابی در سال ۱۳۸۰ توسط موسسه فرهنگی هنری قرن ۲۱ پخش شده است. عزت الله انتظامی، رضا کیانیان، جمشید مشایخی، هدیه تهرانی، بیتا فرهی، حسین کسبیان، ولی شیراندامی، بهناز جعفری، مریم پویانی و رویا نونهالی از بازیگران این فیلم ماندگار هستند. موسیقی فیلم از احمد پژمان و مدیر فیلم برداری محمود کلاری و تدوین ازعباس گنجوی بوده است. جلال معیریان چهره پرداز و ژیلا مهرجوئی طراح صحنه و پرویز آبنار صدا برداراین فیلم هستند. شبی دکتر سپیدبخت (رضاکیانیان) هنگام رانندگی با فرشته ای تصادف می کند. دست او به فرشته می خورد و انگشتش زخم می شود. فردا مسئول بخش بیمارستان عنوان می کند دیشب اشتباهی پسربچه ای را به بخش زنان منتقل کرده اند. پسربچه حافظ قرآن بوده و اشتباهی بیهوش شده است. دکتر گویا قبلا با خانم طالقانی (بیتا فرهی) در ارتباط عاطفی بوده است و در بیمارستان به هم برخورد می کنند. همچنین دکتر سپیدبخت با منشی خود (هدیه تهرانی) ازدواج ناموفقی داشته است و باعث شده که او هیچ وقت بچه دار نشود. پدر دکتر (عزت الله انتظامی) در سالمندان زندگی می کند و از اوضاع خود ناراحت است. البته یک پیکان سفید مدت هاست که دکتر سفید بخت را تعقیب می کند. مانی پسر دکتر بعد از ۱۵ سال به کشور می آید و به جرم حمل مواد مخدر بازداشت می شود. دکتر او را نجات می دهد. او را در کلینیک بستری می کند. پسر از کلینیک می گریزد و دکتر در جستجوی او از جنوب شهر سر در می آورد و پدر ژاله (حسین کسبیان) را می بیند. پدر ژاله عنوان می کند که مدتهاست ژاله با آنها ارتباطی ندارد و تنها زندگی می کند. ژاله تیرانداز منشی دکتر با تعقیب کنندگان دکتر در ارتباط است و رفت و آمدهای دکتر را به آنها اطلاع می دهد. تعقیب کنندگان با ارائه مدارک، رمز دستگاه دزدگیر منزل دکتر سپید بخت را پیدا می کنند. دکتر همه جا کامواهای رنگی می بیند و رد آنها را می گیرد و به اطاق پسر بچه قاری قرآن می رسد. در نهایت پسرک از خواب بیدار می شود و از دکتر می خواهد او را با خودش ببرد. دکتر با صدای آژیر از خواب بیدار می شود و چند مرد سپید پوش به خانه وی می آیند. او پسرک را در کمد پنهان می کند و با ضربات پی در پی چاقو به قتل می رسد.

این فیلم سیمرغ بلورین فیلم منتخب تماشاگران و بهترین فیلم دوره بیستم جشنواره فیلم فجر را به خود اختصاص داده است. کاندیدای سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه نیز بوده است. بهترین بازیگر نقش اول مرد برای رضا کیانیان، بهترین بازیگر نقش دوم مرد برای عزت الله انتظامی، بازیگر نقش دوم زن برای بهناز جعفری و بهترین طراحی صحنه برای ژیلا مهرجوئی در بیستمین دوره جشنواره بین المللی فیلم فجر را نیز به خود اختصاص داده است. زبان سینمای فرمان آرا از گارد فلسفی برخوردار است و دوربین، تنها ابزار وی محسوب نمی شود. خانه ای روی آب سند تفاوت سینمای فرمان آرا با دیگر سینماگران ایرانی است. حتی اشیاء در سینمای او از جایگاه هنری و قابل تامل برخوردارند. نوع معماری صحنه ای که در ابتدای فیلم به مخاطب عرضه می شود قابل تامل است. مخاطب در سکانس نخستین، ایرانی بودن فضا را به سرعت درک نمی کند. این شاخصه فیلم را به یک نگاه بین المللی بدون توجه به جغرافیا نزدیک کرده است. شخصیت های فراوان که هرکدام نماد موضوعی هستند مخاطب را به پیگیری داستان متمایل می کنند. البته چیدمان شخصیت ها در این کار موضوعی تخصصی محسوب می شود و شخصیت های این فیلم جلوی دوربین رها نشده اند. داستان آن یک ضد روایت است. یکی از خصیصه های ضد روایت این است که فضا را دیداری می کند و شاخصه های شنیداری از کار تا حدودی کسر می شوند. شخصیت ها از مشکل خویش آگاهی دارند و رنج نادانی را نمی کشند. حتی خانم محمدی (رویا نونهالی) که برای چندمین دفعه باردار شده است در نگاه خود به دکتر شعور خود را منتقل می کند.

رضا کیانیان در نقش دکتر سفید بخت ظاهر می شود و داستان پیرامون شخصیت و حول محور زندگی او و بسامدهای زندگی اش می چرخد. البته مخاطب برای آن که در میان این همه شخصیت سرگردان نشود می بایست از چشم دکتر به ماجرا نگاه کند. این فیلم کمابیش مانند یک بوس کوچولو و سایه های بلند باد با شخصیت های انتزاعی پیش می رود. به طور مثال هنگامی که دکتر سفیدبخت با فرشته ای تصادف می کند بدون هیچ عذاب و یاد آوری از این سوژه متافیزیکی در امتداد فیلم به امور دیگری می پردازد. مخاطب در پی عذاب وجدان دکتر یا تاثیرات این موضوع بر زندگی او می گردد. دیالوگ ها به شدت فلسفی هستند و حتی کمک می کنند فضا از واقعیت دور بشود و مشخصات دور از دسترس به فیلم بدهند و سپس انتقال احساس شکل می گیرد. البته مقوله ای که خیلی هنری شده باشد به خودی خود دور از دسترس قرار می گیرد. متاسفانه مرز هنر با مخاطب در بعضی نقدها خوب شناسائی نمی شوند. به همین دلیل به طور نامناسب اینگونه آثار سریع در قالب های سورئالیستی و رئال جادوئی ارزیابی می شوند. گو اینکه مسائل شیرین تر و قابل ارزیابی در این فیلم آنقدر زیاد هستند که نیاز پرداختن به مسائل انتزاعی دیده نمی شود. مثلا لیوان روی میز منشی (خانم تیرانداز) برای دکتر خاطره و نوستالژی محسوب می شود، اما خود شخص ژاله تیرانداز (منشی) برای دکتر ابزار تجدید خاطره محسوب نمی شود. یعنی لیوان شخص مورد نظر به خاطرات دکتر نسبت بیشتری دارد تا خود شخص. دکتر سفید بخت نظریاتی منحصر به فرد دارد که از تفکرات یک پزشک دارای نظام پزشکی زنان و زایمان بعید است. در این میان پیرزنی دیده می شود که فقط مشغول بافتن است و شال می بافد. در نهایت معلوم می شود که وی در خانه سالمندان زندگی می کند. گویا وی بافنده سرنوشت است. مشخصات ظاهری و روش کار پیرزن (خانم زمانی) دقیقا یادآور پیرزنی است که در فیلم رگبار بهرام بیضائی نقش مادر پروانه معصومی (عاطفه) را دارد و بدون هیچ حرف و نگاهی فقط می بافد. البته تفاوتهای محوری با هم دارند. پدر دکتر سفیدبخت (عزت الله انتظامی) در سالمندان زندگی می کند و معتقد است بخل و حسادت و کینه و تنگ نظری شغل دوم همه مردم است. ارائه نظریات خاص و جملات قصار مانند "هرکس باد بکارد طوفان می درود" از وی نشان دهنده شخصیت والا واندیشمندی است که گرفتار سالمندان شده است. البته نظریات وی بدون کاربرد متعلق به خود وی مانده است. فرهیختگی او در چارچوب خانه سالمندان است. پیرمرد فرزندانش را مقایسه می کند و دکتر حاضر جوابی می کند. هرکدام از این دوشخصیت در فیلم همانقدر خود را مظلوم و مورد ستم می بیند که خود را محق نیز می داند. این سکانس حساس ترین و بهترین بخش این فیلم ماندگار است. بازی عزت الله انتظامی و رضا کیانیان به نوعی همان نشان دادن سطح کیفی بازی است که فقط مخاطب خاص می تواند آن را تجربه کند. البته در هنگام گریستن استاد انتظامی از سطح کیفی بالاتر و حسی مطلوب ترنسبت به کیانیان برخوردار است. اما ارائه تفکر خاص به مخاطب نشان می دهد که سینماگر این فیلم، مولف است. نگاه به مشکلات وطنی از دغدغه های کارگردان بوده است. غیر از اینکه فیلمنامه برای اوست الفبای گویش فیلم و زبان فیلم متعلق به بهمن فرمان آراست. دکتر تحت تعقیب است و منشی وی با افراد مشکوکی که سوار بر خودروی پیکان سفید هستند در ارتباط است و موقعیت دکتر را به آنها اطلاع می دهد. با این که همین سوژه می توانسته موضوع یک فیلم قرار بگیرد اما کارگردان رمز گشائی این گونه ساختارهای عینی را به مخاطب واگذاشته است. چرا که زیبائی شناسی این اثر هنری در گرو رمز گشائی از چنین موضوعات حقیری نیست. این موضوعات در دهه شصت شمسی برای خود موضوع اصلی فیلم قرار می گرفتند. مسئله دیگری که سیاهی زندگی دکتر سفیدبخت را نشان می دهد اعتیاد پسرش و دستگیری وی در فرودگاه است. حتی دکتر از این که آخرین امید کسی است دنیا را بد می شمارد. ترس از موقعیت اکنون و گریز از مسائل، صفحه این فیلم محسوب می شود. داستانک هائی نیز به عنوان خرده روایت به مخاطب ارائه می شود که بی مناسبت با فضای کلی نیستند. لذا می بینیم که این بار سینما در ادبیات نفوذ می کند و پیشرو قرار می گیرد. به عنوان مثال داستانکی که توسط مانی برای پدر عنوان می شود: زمانی که مانی کوچک بوده است پدرش می خواسته پریدن از بلندی را به او یاد بدهد و پس از پریدن؛ پدرش او را نمی گیرد تا آموزش کامل شود. پسر به زمین می افتد. اکنون پس از آن همه سال روایت کامل نشده است و مانی به پدر می گوید که به شوق او از بلندی پریده بود. لذا همان موضوع به صورت بازی بزرگتری با پدر ادامه دارد. پسر اکنون از بین بردن بسته های مواد مخدر جاسازی شده توسط پدرش را خیانت می داند و پدر نیز این عمل را کمک به پسرش تلقی می کند.

همچنین داستانکی توسط جمشید مشایخی برای دکتر سفید بخت روایت می شود که از همین نوع است. گویا این داستانها ناتمام مانده بودند تا این فیلم ساخته شود و بعد از اتفاقات مخصوص و در حضور مخاطب، داستانها به تکامل برسند. دکتر در جائی با تمام مشکلات خود به یاد بیمار خود (خانم محمدی) می افتد و به محل سکونت وی مراجعه می کند و با جنازه وی روبرو می شود و از همسر وی کتک می خورد. گویا دکتر خود را مسئول جهل بیمارانش نیز می داند و رنج نادانی شان را به آنان گوشزد می کند. نقش دکتر سفید بخت فقط طبیب نیست بلکه به نوعی حکیم نیز هست. چرا که حکمت نیز او را درگیر خود کرده است. گویا فرمان آرا شخصیت سازی جامعی را در نظر داشته است. حکیم با دومعنای پزشکی و فلسفی در وجود دکتر جمع آوری شده است. البته در قدیم این دو با هم بوده است و بعدها در طول زمان دو رشته جدا از هم شده است. مثلا سقراط هم فیلسوف و هم طبیب زنان بوده است و اینجا نیز به گونه ای حضور سقراط درعصر جدید را شاهدیم. وقتی در کوچه پس کوچه های جنوب شهر پی پسرش مانی می گردد با پدر ژاله (منشی مطب) روبرو می شود و به وی کمک مالی نیز می کند. دکتر اینجا متوجه می شود که شخصیت ژاله را نمی شناخته است و گمان می کند که اکنون او را شناخته است. در صورتیکه ژاله در پی توطئه برای اوست و هنوز بخشی از شخصیت او برای دکتر ناشناخته است. آیا مخاطب بهتر از دکتر سفیدبخت، ژاله تیرانداز را می شناسد؟ روبروئی با این مسائل خشن و پر تشنج مخاطب را نگه می دارد. به هم ریختگی مخاطب حتی بعضی جاها بیشتر از شخصیت های فیلم می شود. مثلا یکی از بیماران به نام مژگان ایدز دارد و چون خوشبختی خود را در گرو ازدواج با نامزدش می داند از دکتر درخواست می کند بیماری اش را مخفی نگه دارد و با خانواده اش عنوان نکند. در اینجا مخاطب به پریشانی بیشتری نسبت به دکتر می رسد اما در خود دکتر خیلی مشهود نیست. مژگان به دکتر می گوید: ما نه امید داریم نه آینده اما شما داشتید. دیالوگ ماندگار این فیلم در پاسخ همین جمله توسط دکتر شکل می گیرد: من فکر می کردم این مائیم که بی اعتقادیم ولی نسل شما واقعا دست همه ما را از پشت بسته. بعضی از دیالوگ ها که ماندگارهای این اثر هستند به شاعرانگی نزدیک ترند. به عنوان مثال: وقتی آینده ای نداری مثل اینه که خانه ات را روی آب بسازی. ما یاد گرفتیم شناگرهای خوبی باشیم. یا دیالوگ منشی: اگر می دونستم کی سرنوشت آدم ها رو می بافه بهش می گفتم مال منو بشکافه. دکتر در جائی می گوید: نجابت وقتی معنا پیدا می کند که راه دومی هم وجود داشته باشه. پیرزن بافنده، یک تدوین موازی است که در کار اتفاق افتاده است. همیشه روایت رستگاری یک روایت غیر واقعی را می طلبد اما این فیلم روایت یک رستگاری نیست. دکتر نگرشی به پسرک دارد. گویا آگاهی دکتر در رهن اوست و در پی معماری بر ویرانه اندیشه خود است. قالب این فیلم اجتماعی است اما بطن فیلم فلسفی است. در نهایت پسر بچه ای که که پدرش روزی هفده ساعت به او قرآن خواندن آموخته به هوش می آید. پسرک از ترس خدا بیهوش شده است و با به هوش آمدن اش دست دکتر شفا می گیرد. دست در اینجا موضعی محسوب می شود که وکالت کردار را به عهده دارد. چند روایت موازی در این فیلم هست که فقط می توانستند از موقعیت سناریو برخوردار باشند. لذا بررسی این فیلم از زاویه متنی گفتگوی دیگری را می طلبد. می دانیم که تفکر و مفاهیم فلسفی اش با زبان تفهیم می شوند. این تعریفی ساده است که از زبان شناسی ارائه می دهند. ضرورت تفهیم، شاکله این فیلم است. دیالوگ ها حتی المقدور دارای تصویر هستند و دیداری محسوب می شوند و دوربین حکم زبانی را دارد که با مخاطب سخن می گوید.

پرسوناژها در پی تعبیر هستی نیستند فقط به مشکلاتی برخورد کرده اند که با تفکر نمی توانند به حل آنها بپردازند. به قول کانت فکر تا حدودی کار می کند و این نظریه در خانه ای روی آب به اثبات می رسد. روبرو شدن با مفاهیم معرفتی اعم از خاستگاه بشر و انتقاد از پیرامون در این فیلم به صورت مستقیم هستند. این تولید دستگاه فکری باعث شده که با ژانر حادثه ای طرف نباشیم اما مثلث علم و فلسفه و عرفان در پزشک جریان دارد. کاراکترها نزدیک به تیپ هستند چرا که معرف واقعیت موجود هستند و بخاطر فضاسازی های سورئالیستی می بایست فاصله خود با پیرامون را حفظ کنند. همچنین حرکت آنها به سمت هوشمندی و نبوغ نیست چرا که آنها دوره بلاغت را طی کرده اند و بخش بزرگ هستی شان را مدیون از دست رفته هایشان هستند. اما مخاطب می بایست از طبقه متفکر باشد و با ضد روایت آشنائی قبلی داشته باشد. حوزه تعبیر ناپذیر این فیلم؛ شناخت ناموفق از فرامتن و نگاه نویسنده به هستی شناسی است. در این فیلم اگر شاهد استعداد و شکوفائی نبودیم به این علت است که اضطرارهای سطح جامعه به صورت فشرده می بایست نشان داده می شدند. آرمان های به تحقق نرسیده انسانی چون در قالب شخصیت ها ی نزدیک به کاراکتر نشان داده می شوند می بایست تفاوت جهان بینی آنان نیز به صورت برجسته نشان داده شوند. بخش عمده ای از فیلم در نشانه شناسی با محوریت جامعه شناسی اتفاق می افتد. در صورتی که نشانه شناسی را به حوزه ادبیات و فلسفه نزدیک تر می دانند. این موفقیت کارگردان برای خود روشی است که می تواند الگو قرار بگیرد. نشانه شناسی علائم تصویری شامل تفاوت نماد و تصویر هستند. اما ممکن است تکنیک های تحلیلی توسط منتقدین کلاسیک باشد و نتوانند رمز گشائی کنند. البته با این گروه منتقدین، سینما از نخست سخنی نداشته است. به قول مارک سوئینو استاد زبان شناسی دانشگاه میشیگان: سینما با ما سخن می گوید و می خواهد درکش کنیم. عدم تکرار موارد دیده شده باعث می شود که حس پیش گوئی در ذهن مخاطب به وجود نیاید. اینجا مقصود از پیشگوئی آینده بینی است که در برابر پیش بینی (گذشته گوئی) به کار می رود. به دو علت این فیلم خارج از هرگونه حدس و گمان است: ضد روائی بودن و الگو سازی توسط تصاویر مرتبط در سکانس های مختلف. معادل هائی که در ساختمان زبانی فیلم در ذهن مخاطب به وجود می آیند روایت را تشکیل می دهند. اگر زبان هنر زبانی آموزشی است پس واسطه ای می بایست وجود داشته باشد که به آن تکرار می گویند و تکرار باعث درک و فرسایش درک می شود. تجرد تمام شخصیت ها در فیلم یک نظام انگاره ای است که شخصیت ها را از رئال خارج کرده است. وجه اشتراک آنان زبان طبیعی و حسی است که به زبان بازیگر مقابل گره می خورد. واژه ها جانشین تفکر هستند و پرتاب نمی شوند. تمام عناصر این فیلم منحصر به فرد هستند و در ارتباط با یکدیگرند. انسان در این فیلم نشان دهنده ی ناحیه ای مجاورتی است که در جامعه حضور دارد. متن این فیلم تا قبل از ساخت برای کسی جز فرمان آرا غیر قابل کشف بوده است. همچنین ارتباط های اندیشمندانه این سناریو تصویری نبوده اند و بعدا وارد زبان تصویر شده اند. خانه ای روی آب زبانی از آن خود دارد. اگر سینما یک نظام ارتباطی محسوب می شود تمام عوامل از طریق آن می خواهند آگاهی را منتقل کنند. پس فیلم نوعی نامه است که تماشاچی را خطاب قرار می دهد. برای انتقال این زبان باید آن را آموخت. قدرت این فیلمنامه در این است که همانقدر می تواند واقعی باشد که می تواند کاذب باشد. خانه ای روی آب می آموزد که اگر هدف آگاهی است پس آگاهی ستیزی نیز می تواند بخشی از آگاهی باشد. این فیلم شاعرانگی دارد و در برابر شرح مستند از ماوقع ایستادگی می کند. این گونه از صف متن جدا شده و به تصویر پیوسته است. پدیده ای در برابر فرهنگ و ایدئولوژی نیست اما به نوعی گرایش ویژه به هرچه منهای زندگی دارد. اعتبار این فیلم از اشتباهات و سوءتفاهم های ناگفته ای است که رخ نمائی می کنند. چرا که به قول آلبر کامو زبان سرمایه سوءتفاهم است. این فیلم نه هم خانواده با دروغ و نیرنگ است و نه هم معنی ستیزه با خرد. هیچ نشانه ای از دروغ و هیچ دروغی بین نشانه های آن دیده نمی شود. فیلم یک قلمرو دهشتناک است که مخاطب در آن، جا می ماند. نیازی به مبارزه با نشانه ها نیست. از این رو مبارزه و نبردی در طول آن به صورت اندامی رخ نمائی نمی کند و رویدادها به رویدادهای دیگر مرتبط می شوند. مفهوم نبرد شکلی فلسفی به خود گرفته است که مخاطب را آکنده از خود می کند. به طور کلی سینمای فرمان آرا مبارزه علیه شباهت طبیعی میان سینما و زندگی واقعی است. چرا که مخاطبین سینمای وی آماده معادلات بین نماد و عاطفه هستند تا ضربه های شدید عاطفی را دریافت کنند. مساله این فیلم حفظ عقیده ای شبیه به یقین نیست. موضوع نشان دادن از دست رفتگی هاست. فقط تماشاگر بی تجربه آن را نمی پذیرد. خانه ای روی آب سرگردان بین سینما و ادبیات نیست. دنیائی واقعی با مناسبات درونی به مخاطب ارائه می شود. مخاطب در هرسکانسی ممکن است زندگی واقعی را درک کند و از جائی ممکن است اسیر جادوی فیلم شود و اعتماد خود را از دست بدهد. لذا نسبت واقعیت و کارگردان و مخاطب همان تنش معنا محسوب می شود که فیلم در سایه آن جلو می رود. مسئله زیبائی شناسی به طور کلی قانونمند است اما دریافت و درک یک اثر هنری یک رابطه قراردادی بین آفریننده و مخاطب نیست. لذا اگر در این فیلم، روال فیلم سازی کم مشاهده می شود نباید گفت که تخطی و انحطاطی صورت گرفته است. فقط مخاطب نمی بایست فراموش کند با یک اثر هنری روبروست. امکان پذیری این فیلم مجزا از خود فیلم است و هر دو موضوع را مخاطب به تماشا می نشیند. روی هم رفته هیچ کارگردانی زندگی واقعی را بدون بازسازی ارائه نمی دهد. اما دوربین نقش میانجی بین کارگردان و مخاطب را ندارد. این فیلم تلاشی برای تجلی یک زندگی واقعی و نشان دادن علت رفتارها و گفتارها و پیرامون آنان بوده است. در واقع یک آرمان قابل تحقق بوده که در حوزه سینمای ایران اتفاق افتاد. روبرسون فیلمساز فقید فرانسوی نیز از نخستین کسانی بود که کوشید فیلم را از خدمت به ادبیات خارج کند و از نزدیک شدن به اصول روانشناسی نیز خودداری کند. البته هدف وی رد مبانی فوق در سینما نبوده است. اینجا نیز شخصیت ها دارای ابعاد روانی هستند که کارگردان در صدد لحاظ کردن دانش روانشناسی با فیلم نبوده است. زوایای گوناگونی برای نگریستن به شخصیت ها انتخاب شده است. عناصر زیبائی شناسی فیلم در یک خاستگاه کاملا درون متنی نیست. پیرامون و تاثیرات متقابل محسوس اند. با این همه شخصیت ها در پی دستیابی به موقعیتی که اکنون در آن هستند نبوده اند. مثلا دکتر در پی این نبوده که مشکلات خانوادگی داشته باشد و پدرش را ساکن خانه سالمندان نماید، اما پیرامون بیشتر از خود وی در این موضوع دخالت داشته اند. لذا اکنون نیز که این مسئله وجود دارد شاکله اصلی فیلم و مشکلات دکتر، خانه سالمندان و پدرش نیست. شخصیت ها از این جهت که دیده شوند هر کدام برای خود دنیائی مستقل و پیچیده و تنها هستند که هیچ وقت خطاکار نیز نبوده اند. البته همانقدر واقعی هستند که غیر واقعی نیز به نظر می رسند. در نهایت جامعه انسانی در این فیلم دنیائی است که از دنیاهای بسیار شخصی ساخته شده است. تنوع گونه های شخصیتی آنقدر زیاد نیستند که باعث شود وجه تشابه بین دوشخصیت دیده نشود. با این همه ممکن است که این فیلم به داشتن کاراکترهای فراوان و شخصیت های زائد متهم شود. مسئله شخصیت ها غیر مادی محسوب می شود و از گفتمان مادی نیز حتی برخوردار نیستند. بافت تشریحی شخصیت ها باعث می شود معیارهای جداگانه توسط مخاطب برایشان در نظر گرفته شود و جایگاه محیطی شان از جایگاه شخصیتی شان جدا باشد. لذا با تماشای این فیلم مخاطب از قوای توجه بصری برخوردار می شود و روشمند نیز می شود. با کمی دقت می توان دریافت که زمان در این اثر هنری مفقود شده است. می دانیم که رویا از عنصر زمان برخوردار نیست و اگر به انتهای فیلم توجه کنیم که پسر بچه و دکتر از خواب بلند می شوند، ماهیت رویا گونه و کسر زمان از این فیلم را می توان پذیرفت. حتی وابستگی به جغرافیا نیز ندارد. نقطه اشتراک مخاطب با این فیلم در گستردگی مفاهیم انتقالی است. اگر الفبای اولیه روانشناسی را با این فیلم قیاس کنیم می بینیم که سه جزء اصلی روان شامل نهاد (مرکز تحریکات)؛ خود (قوه مجریه شخصیت انسان)؛ فراخود (جزء اخلاقی و قضائی انسان) به مثابه انگیزه در این فیلم به کار گرفته شده اند. شخصیت ها از تجربه به فهم رسیده اند اما میان روان و اجتماع و خود سرگردان هستند. در واقع حقایق غیر انتخابی با درایت کارگردان به موضوع انتخابی مبدل شده اند. چهره و تیپ شخصیت ها از ویژگی تماشاگر پسند بر خوردار است و حتی مسئله شباهت دکتر سفیدبخت به پدرش لحاظ شده است. البته فتوژنیک بودن چهره ها شدیدا مد نظر کارگردان بوده است. بوآلورا معتقد است شخصیتی کامل است که در آهیچ ماده اولیه ای شناخته نشود. این به آن معنا نیست که مواد اولیه در شیرازه شخصیت وجود نداشته باشد. چرا که در آن صورت به جای شناخته نشدن؛ موجودیت ناپذیری شخصیت جای آن را می گیرد. نشان دادن طبقات مختلف اجتماعی و سلسله نیازهای بشری باعث شده است که انسان ها تعریف شده تر، توسط مخاطب شناخته و ارزیابی شوند. یکی از کدهای ارزشیابی فیلم کیفیت انتقال مفهوم با تصویر است. تصویر در این فیلم وظیفه انتقال مفاهیم را به عهده دارد، بنابراین با گفتار اندک طرف هستیم. این به مفهوم محور جانشینی گفتار و تصویر نیست. بلکه سینماگر عدم نیاز به گفتار فراوان را نیز به اثبات رسانده است. شخصیت ها نمادین و نماینده قشر خود هستند. شخصیت های کمکی و فرعی مانند جمشید مشایخی، حضور بی دلیل را نشان می دهند. قهرمان و ضد قهرمان در این فیلم جایگاهی ندارد. فلسفه این فیلم فقر در اشکال مختلف است. دکتر سفید بخت در یک روند تکراری حضور ندارد، بلکه در تحول شخصیت قرار دارد و گویا در یک سفر هیجان انگیز قرار گرفته است. چرا ها و چگونگی ها بدون پاسخ رها نمی شوند و فلسفه سینما با آنها لحاظ شده است. این اثر هنری نشان می دهد که تحقیق و مطالعه و نگارش و تحلیل توسط نویسنده کارگردان بخش عمده تری را نسبت به ساخت فیلم به خود اختصاص داده است. خانه ای روی آب بازگو کننده تحولات درون متنی یک جامعه است. هدف نشان دادن انسان در زندگی روزمره و نمودارهای کیفی آن نبوده است. لذا به نظر بعضی منتقدین سطحی نگر، این گونه آثار فاقد اصالت پیام دهی به مخاطب هستند و مخاطب آموزش و پند و اندرزی از آن نمی گیرد. باید گفت که ضامن ارزش و بقای اثر هنری به پیام و آموزش نیست. شخصیت های این فیلم، انسان تقلید شده از سطح جامعه و بازنمائی شده نیستند، بلکه ساخته سینما گرهستند و همیشه دربخش شعورمند ما قرار دارند. عدم برابری، تردید و تامل، عصیان و از دست رفتگی، اعتبار، فطرت و صراحت ساختارهای عینی این فیلم هستند و در هسته مرکزی متن قرار دارند. روی هم رفته نظریه پردازان سینما معتقدند که فیلم داستانی قابل نوشتن نباید داشته باشد و پس از تماشا نمی توان اتفاقات آن را در بیش از دو صفحه نوشت. فیلم باید از زبان سینما سخن بگوید، نه این که نیازمند هنرهای دیگر مانند ادبیات و تئاتر باشد. خانه ای روی آب به اندازه بسیار زیادی این استقلال را نشان می دهد. ساختمان این فیلم از تکه های بلند و کوتاه و تصاویری که به شکل های گوناگون به دنبال هم قرار گرفته اند تشکیل شده است و دوربین است که تماشاگر را در موقعیت های جدید قرار می دهد و یک واقعه را با تمام جزئیات آن پیگیری می کند. دوربین گویا فهرستی از باید ها و نبایدها را در برابر خلاقیت و تکنیک ارائه می دهد. مرکز ثقل آدمی در کاربرد سینمائی، چهره است و سینما مشروط به چهره متولد شده است. الفبای قاب نیز پذیرفته شده است. اما تاثیرات دوگانه قاب و چهره بر یکدیگر مبحثی قابل بررسی است. چرا که ارسال موضوع از پس چهره به مخاطب موشکافی دقیقی می خواهد. در نهایت قاب و تصویر تاثیرات متقابل بر ارزیابی شخصیت را در ذهن مخاطب جا می گذارند. فوکو می گوید: راهی را به من نشان بدهید که از استبداد چهره ام بگریزم. خانه ای روی آب بهترین اثر فرمان آراست و حداقل مانند سایه های بلند باد به پشتوانه ادبیات متجلی نشده است. تماشای پی در پی صحنه های داخلی باعث خستگی مخاطب نمی شوند و ارتباط پرسوناژها به راحتی با یکدیگر کشف می شوند. ارتباط آنها با یکدیگر جزو رمزگذاریهای مهم محسوب نمی شوند. موسیقی کار متکی به احساس است و به منزله سکوئی برای پرواز محسوب می شود. اما موسیقی در تضاد با ظاهر شخصیت هاست و برملا کننده احساسات درونی آنهاست. دنیای رمز آلود موسیقی متن فیلم، در تجلی شخصیت ها و کشف شباهت ها و تفاوت ها و غم های حاصل از موقعیت کوشا بوده است. لذا موسیقی تفاوت شخصیت را با وضعیت پیرامونی اش به ما نشان می دهد. موسیقی، تدوین، مونتاژ یا دکوپاژ وبازی سازی برای کارگردان هیچکدام در تقدم نبوده اند و توجه به تمام امور یکسان بوده است. نام فیلم جهان مرئی را از مخاطب می گیرد. اتفاق سورئالیستی در ابتدای فیلم مخاطب را می برد تا در مسیر دیگری قرار بدهد اما با شگفتی می بینیم که با گونه ای متفاوت از رئالیسم طرف بوده ایم. سینما خود داستان یا روایت است و اینجا بر اساس تصادف با فرشته داستان روایت نمی شود. تصادف با فرشته یک روایت موازی است و هیچ معادله ای را به هم نمی ریزد. این همسان سازی و انسجام به شیوه ای پیچیده که با امضای این کارگردان است رویت می شود. حتی تلفظ سینمای فرمان آرا مخاطب خاص می خواهد. به قول ژان لوک گدار: سینما باید سنگی باشد که سکوت را می شکند.