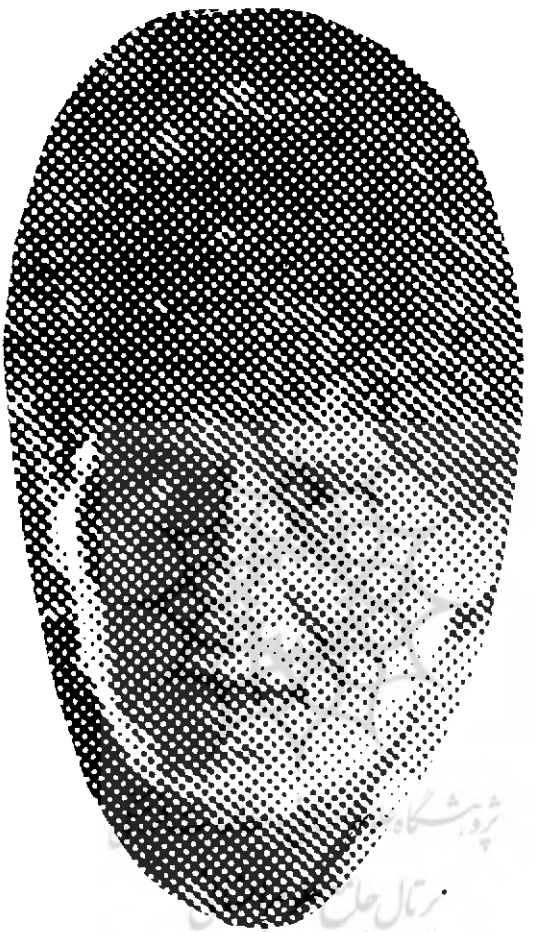
عروس "زندگی به هرقیمتی"؟

سعید کاشانی



«دست به کار شو و با ظاهری آراسته روزگار را بفریب: چهره‌ای ساختگی باید تا بردانسته‌های دلی ساختگی پرده کشد»

(مکبث، *پایان پردهٔ اوّل)*

ظاهراً قرار است **عروس** فیلمی باشد سرگرم کننده، پرکشش، برخاسته ازسینمای ناب، بدون ادّعا و ادا و اطوارهای روشنفکرانه و این پیام اخلاقی که «زندگی به هر قیمتی» چه استلزامات ناخوشایندی می تواند داشته باشد و دست آخر به همهٔ اینها چاشنی عشق و چشم و خال و خدو ابرو درنمای درشت را هم باید افزود ـ که مضمون سال بود و برای بعضیها بدشانسی آورد و. . .

به گمان من **عروس** نتوانسته به‌همهٔ این اهداف از پیش تعیین شده دست پیدا کند، گرچه همان دو ویژگی اولی که برشمردیم ظاهراً باید تمامی ضعفهای فیلم را پوشانده باشد. **عروس** در نیمهٔ اوّل فیلمی است جذّاب و پرکشش، زیرا این خصوصیات را دارد: شروع داستان از جایی است که زمان حال فیلم است و، نحوهٔ روایت که از یك طرف تماشاگر را با گذشتهٔ قهرمانان فیلم آشنا می کند و از طرف دیگر ابهام آینده را نیز در ذهن تماشاگر نگه می دارد (نمونه‌اش صحنهٔ حرکت لاك پشت و پرتگاه هول انگیزی است که در نیمهٔ راه مقصد، قهرمانان، خود را با آن روبه‌رو می بینند) توجّه را بسیار جلب می کند. قهرمانان فیلم به آن قشر اجتماعی متعلق اند که هیچ گونه حساسیتی را برنمی انگیزند، دست کم برای عامّهٔ تماشاگران، نه داعیه‌های روشنفکری و ایدئولوژیك دارند و نه مذهبی اند و نه حتّی وانمود می کنند که چنین اند.

تمامی آنچه دو قهرمان اصلی فیلم از اخلاق و جامعه می فهمند، مفروضاتی است که در ذهن خود ایشان و عامّهٔ تماشاگران مسلّم گرفته شده است، از این رو کارگردان حتی نیازی نمی یابد که منشأ احساس اخلاقی «عروس» فیلم را توضیح دهد. اما برای پسر عموی حمید خوشمرام که گویا نقش آدم فهمیده و نجیب این فیلم برعهدهٔ اوست، ظاهراً صحنهٔ وضو ساختن، برای درك مبنای اخلاقی و نظری جهت گیریش کفایت می کند؛ ـ استفاده از پردهٔ اسکوپ که زمینهٔ تصویر را برجسته می کند و جنبهٔ حماسی و ماجراجویانهٔ فیلم را تقویت ـ و بالأخره «عشق» که ظاهراً همه چیز را پاك می کند.

فیلم عروس را نمی توان پدیده‌ای منحصربه‌فرد و خلق الساعه در سینمای ایران دانست. عروس از حیث ساختار اصلی خود و نیز قهرمانانش به دو فیلم عروسی خوبان و هامون بسیارمدیون است؛ و حتّی حامل معنایی است که به نحو بارزی در این دو فیلم تحقق یافته است: آشتی با طبقهٔ اجتماعی جدیدی که از خوان گستردهٔ انقلاب بیشترین بهره را برده و شعار اصلیش این است که «ما اهل سیاست نیستیم» و «قیمت‌ارزچنده؟» پیش از اینکه به مقایسهٔ عروس با دو فیلم مذکور و پس از آن از وجهی دیگر به مقایسهٔ آن با فیلم مرد سوم (نوشتهٔ گراهام گرین و به کارگردانی کارول رید) بپردازیم، نگاهی می کنیم به خود فیلم: نخستین نماهای فیلم از مراسم رو به پایان عروسی خبر می دهند. عروس و داماد برای ماه عسل به ویلای ساحلی خود می روند. داماد ظاهر می شود و عروس که دست مشاطه‌گران بر حُسن رخسارش بسی افزوده‌اند نیز در کنار اوست. در این هنگامهٔ پر از شادی و سرور، صدای رادیو که کوس و کرنای جنگ را می نوازد و خبر از رزم می گوید، بزم را برهم نمی زند. این نخستین نشانه (در طول فیلم به صورتهای دیگر نیز تکرار می شود: یکی شعارهایی که سرنشینان وانتی در حال عبور سر می دهند، هنگام ورود حمید خوشمرام به مغازهٔ پدرزن آینده‌اش؛ و دیگر، کم کردن صدای رادیو که سرود «کجایید ای شهیدان خدایی» را پخش می کند، به دست عروس خانم در مجلس خواستگاری و...) با قرینه‌ای که بعداً در صحنهٔ تصادف پیدا می کند خبر از وضعیت روحی قهرمانان فیلم می دهد: بی اعتنایی (به قول امروزیها: بی تفاوتی) آنها و مخصوصاً داماد نسبت به دیگران و سرنوشتشان. خودمحوری قهرمان فیلم از همین نشانه‌ها مشخّص می شود؛ اما به دلیلی، که شتاب زدگی و سرعت فیلم برای گرفتن نتیجه‌های احساسی است، کارگردان درالقای این نشانه به تماشاگر ناکام می ماند. حمیدخوشمرام ندای «هل من ناصر ینصرنی» رزمندگان را لبیك گو نیست. ذهنیت او حتّی با مفهوم کلّی انسانیّت نیز آشنا نیست. پس چه باك، اگرهنگامی که می توانی نسبت به همهٔ هم میهنان خود بی اعتنا باشی و با تجارت بین المللی دارو، حتی نسبت به همهٔ انسانها، از کنار جسد مجروح زنی روستایی نیز بی اعتنا بگذری! حمید خوشمرام این را خوب می داند. حرکت عروس و داماد به سمت شمال، بازگویی گذشته و سیرآتی حوادث، به‌خوبی جفت و جور می شود. لحظات موفّق

فیلم، در همین بازگوییهای گذشته است که شخصیت قهرمانان فیلم رُخ می نماید. حمید فارغ التحصیل رشتهٔ هنرهای دراماتیك و مانند هر درس خواندهٔ دیگری از شیطنتهای زمانه به دور است. او در حرفهٔ خود چنان مخلص است که همسر آیندهٔ خود را که در میان تماشاگران نشسته نمی بیند. اوّلین کار و آخرین کار هنری حمید اجرای **مکبث** شکسپیر است. این اثر، **مکبث**، نیز حالات روحی قهرمان را باید تبیین‌کند، بدین معنا که حمید خوشمرام باید به چیزی تحقق دهد که از پیش، انگاره‌ای از آن داشته است. **مکبث** فریفتهٔ قدرت بود و وسوسه‌های همسرش از او موجودی ساخت که می شناسیم. امّا در اینجا هر دو قهرمان فیلم، عروس و داماد، ناآگاهی معصومانه‌ای دارند. جامعه و «قاعدهٔ بازی» است که یکی را در مقام جویای داشتن،به زیربا گذاشتن مسلّم ترین اصول اخلاقی و دیگری را به رعایت آن، در ظاهر، می خواند. نخستین گفتگوها، در طول راه، درخصوص کار حمید است و اینکه چگونه موفق شد «آن چیزی را که می خواست به دست آورد». در رستورانی خوش منظره که دختر از چگونگی کار شوهرش نگران شده می پرسد: «کارت غیرقانونیه؟!» و شوهر در جواب می گوید: «ای بابا، ول کن دیگه، اگه نفس کشیدن رو ممنوع کنن تو نفس نمی کشی؟!». برای حمید خوشمرام ضرورت زیستن و البته خوش زیستن و داشتن آنچه می خواهی، همچون حقّ حیات است. امّا اگر به قیمت حیات دیگران تمام شود، چی؟ پاسخ حمید و همسرش، در همان موقعیت دراماتیکی بروز می کند که به خوبی

هنوز شاید در این خیالیم که هنر چیزی است یکسره بیرون از تفکر و سروکار آن فقط با حس است و ما را نیازی به بررسی و بازشناسی دقایق و عناصر پوشیدهٔ آن نیست. همه چیز در سطح است، و عمق، محصول خیالبافی فضل فروشان یا بی هنرانی است که برای هر چیز می خواهند معنایی بتراشند.

مضمون اصلی فیلم را روشن می سازد. صحنه‌های اتومبیلرانی که بسیار پرتحرّک و بسیار خوب از کار در آمده، احتمالاً تقلیدی است از صحنه‌های مشابهی در فیلم بولت، به کارگردانی پیترياتس، و حتّی آن موتورسوار! صحنهٔ تصادف با زن روستایی و سر به نیست کردن موتورسوار تعقیبگر، بی شك از مهارت کارگردان در خلق صحنه‌های غیرمنتظره خبر می دهد. اما بزرگترین اشتباه کارگردان نیز در صحنهٔ سر به نیست کردن موتوسوار رُخ می دهد. قهرمان فیلم عروس هنگامی که از تعقیبگر خود آگاه می شود، به کمین می نشیند و در لحظهٔ مناسب درِ طرف خود را باز می کند. موتورسوار از بالای در به پرواز درمی آید و با پشت به زمین اصابت می کند. حمید قبل از ارتکاب این عمل قصد خود دایر بر کشتن آن مرد را به زبان آورده بود: «می کشمت». حمید، موتورسیکلت را به دره می اندازد و دیگر تا پایان فیلم از سرنوشت موتورسوار خبری به ما داده نمی شود. سقوط فیلم از همین جا آغاز می شود. به عبارت دیگر از همین جاست که مکبث شکسپیر و مکبث افخمی از هم جدا می شود. و از همین روست که یکی را ویلیام شکسپیر می گویند و یکی را بهروز افخمی. فیلم تعادل خود را از دست می دهد و از اینجا به بعد همهٔ همّت کارگردان و فیلمنامه‌نویس مصروف این است که فیلم، پایانی مانند فیلمهای هندی داشته باشد. ظاهراً تراژدی همچنان باید با فرهنگ این سرزمین بیگانه بماند. گریز حمید از محلّ حادثه و سربه نیست کردن موتورسوار شاهد، آنچه را ظاهراً حمید در طیّ این دو سال آموخته، نشان می دهد. البتّه با قراینی که در فیلم می آید باید درمعصومیّت اولیهٔ حمید،

یعنی اعتنا کردن واهمّیت دادن به دیگران، تردید کرد. مثلاً صحنه‌ای که وارد مغازهٔ پدر زنش می شود و آن تظاهر کنندگان پرشور که با سرو صدا می گذرند یا نظر عشق در مراسم سوگواری. در مشاجره‌ای که در خانهٔ ساحلی پیش می آید، حمید آگاهی و وقوف کامل خود را بر آنچه انجام داده آشکار می کند: «این ماجرا از دو سال پیش شروع شد...» حمید می داند که خودمحوری او و فدا کردن دیگران در راه خوشبختی خودش، مسئله‌ای نیست که امروز با وقوع تصادف برای او پیش آمده باشد؛ برای همین است که در گریز از صحنهٔ ماجرا تردید نمی کند و حتی حاضر است مرتکب قتل عمد بشود تا به چنگ قانون گرفتار نیاید.

اساس استدلال دختراین است که از این ماجرا هیچ اطّلاعی نداشته و شریك حمید نیست. حمید اصرار می کند که او نیز شریك است. استدلالی که در پایان فیلم، به نحوی دیگر، پسر عموی حمید تکرار می کند: «چه خبره! زیاد سخت نگیر... هم تو و هم پدرت با او شریکید!» مفقود شدن دختر؛ بازگشت حمید به تهران؛ آگاهیش از برداشت موجودی بانك توسط دختر و مردی جوان؛ حمله به پدر زن؛ پرخاش به خواهرش و سپس بازگشت به شمال، با تغییر ظاهری آشکار (با موی کوتاه و ریش نتراشیده که همچون زندانیِ به‌خانه باز گشته‌ای در افق مزرعهٔ پسر عمو ظاهر می شود)؛ و از همه مهمتر تحول یکبارهٔ او، اما چگونه و برخاسته از کجا؟ عذاب وجدان، آگاهی مذهبی، تلقین دیگران؟... هرگز معلوم نمی شود. اما می فهمیم که دختر با

«عروس» با تمام ترفندهایی که به کار گرفته‌است فیلمی تجاری است و آن هم از نوع بدش.

کمك پسر عموی خوش قلب و متدین حمید، زن را یافته و با استفاده از موجودی حساب خود، که حمید برایش گشوده بود، به مداوای زن مجروح مشغول است. موتورسوار سر به نیست شده همچنان در فراموشی می ماند. حمید خوشمرام ظاهراً سرخورده و پشیمان به جستجوی زن مجروح برمی خیزد و پس از آگاهی از محلّ بستری شدن او عازم بیمارستان می شود.

توقّف در پشت تونلی که باید زهدان تولّد دیگر قهرمان را نمودگار کند، با نشانه‌شناسی بدی که کارگردان اتّخاذ می کند، به سوء تعبیرها، اگر خوش گمان باشیم، میدان بیشتری می دهد. کودکی در پشت شیشهٔ ماشین رو به رو شکلك در می آورد و حمید به خنده می افتد. سپس ماسك برچهره می زند و حمید به گریه می افتد. چرا؟ صورتك («پرسونا») مظهر شخصیت جدیدی است که حمید باید انتخاب کند؛ این را هم در نظر بگیریم که حمید کارکرد صورتك را در تئاتر خوب می شناسد. قهرمان ظاهراً اینجاست که به زانو در می آید. اما در برابر که و چرا؟ به این گفتهٔ مکبث توجّه کنید: «. . . دست به کار شو و با ظاهری آراسته روزگار را بفریب: چهره‌ای ساختگی باید تا بردانسته‌های دلی ساختگی پرده کشد»*نتیجه‌گیری ضدّ اخلاقی و بی مرامانه (یا شاید خوشمرامانهٔ) فیلم درهمین جاست که رُخ می نماید. قهرمانی که معلوم نیست منشأ ارزشها و باید و نبایدهایش کجاست، قهرمان مکبث واری که حتّی به‌اندازهٔ مکبث هم وجدان ندارد (مقایسه کنید با مکبث شکسپیر که دائم خواب می بیند و هذیان

می گوید و راز جنایت خویش برملا می کند؛ حتیّ همسرش که او را به جنایت برانگیخت نمی تواند قاتلی آسوده خیال باشد، دائم دستهایش را می شوید؛ و تراژدی همین است) و در سرتاسر فیلم ندیدیم که قهرمان ما حداقل یك بار هم که شده ماجرا را به خاطر بیاورد. حمید خوشمرام با دیدن صورتك به گریه می افتد. شاید از اینکه می بیند در جامعه‌ای زندگی می کند که حتی کودکانش صورتك به چهره دارند. و شاید معصومیت کودك وار بشر که در زیر نقاب دلقك مخفی شده است. نتیجه‌گیری هرچه باشد، از جانب تماشاگر است و کارگردان در القای نتیجهٔ خاص خود ناکام. باکمی‌اشكِ‌حمیدخوشمرام چراغ سبز می شود و می بینیم که زن روستایی هم به اتاق عمل برده می شود تا ان شاءالله همه چیز به

تمامی آنچه دو قهرمان اصلی فیلم از اخلاق و جامعه می فهمند مفروضاتی است که در ذهن خود ایشان و عامهٔ تماشاگران مسلم گرفته شده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

خوبی و خوشی به پایان رسد. موتورسوار را هم که کارگردان فقط به خاطر «اکشن» آورده بود دیگر لزومی ندارد که بدانیم چه بر سرش آمد، حتی اگر به‌عمد سر به نیست شده باشد. از این بهتر می توان آب پاکی روی همه چیز ریخت؟!

حال بپردازیم به مقایسهٔ ساختار اصلی فیلم باساختار فیلمهای **عروسی خوبان** و **هامون**. هر سه قهرمان این فیلمها فرافکنی (Projection) سازندگان خودند. قهرمان **عروسی خوبان**، عکاس وخبرنگار است (محسن مخملباف)؛ حمید هامون نویسندهٔ چند داستان کوتاه و اهل فلسفه است (داریوش مهرجویی)؛ و حمید خوشمرام، فارغ التحصیل رشتهٔ هنر (بهروز افخمی). هر سه قهرمان این فیلمها در فرایندی واقع شده‌اند که در ازدواج تبلور می یابد. قهرمان **عروسی خوبان** باطبقه‌ای می خواهد وصلت کند که به «حروم خوری» عادت کرده و لاجرم با ارزشهای مورد قبول قهرمان سازگار نیست؛ قهرمان ما موجی است و دائم یا به رزمندگان جبهه می اندیشد یابه گرسنگان جهان. قهرمان فیلم عروس خوشبختانه یا متأسفانه موجی نیست و اگر روز اوّل خواستگاری در دفاع از انقلاب شعار می دهد، پایش که بیفتد جوهر خودش را خوب نشان می دهد؛ از کنار همه چیز بی اعتنا می گذرد و صدای رایو را که از جبهه سخن می گوید قطع می کند و نوار موسیقی پاپ می گذارد؛ او به هیچ چیز هم معتقد نیست. خوشمرام است. قهرمان فیلم **هامون** نیز با طبقه‌ای ازدواج کرده که حرفشان را نمی فهمد؛ آدمهای این طبقه درست است که قابل انعطاف اند و می توانند آدمی آسمان جُل را در خود بپذیرند، اما هرهری مذهب اند و با هر چیز مانند مُد و تجربه‌ای جدید رفتار می کنند؛ روزی زیارت می روند و روزی سیاحت، روزی تار می زنند و روزی پیانو، وروزی تعزیه می گیرند و روزی بالماسکه. وجه بارز شخصیت قهرمانان فیلمهای **عروسی خوبان** و **هامون** این است که از «خویشتن خویش» تصوّری دارند که نمی توانند آن را به معامله بگذارند. حمید خوشمرام، گرچه «خویشتن» خود را می شناسد، امّا حاضر است در ازای آنچه به دست می آورد معامله کند. هر سه قهرمان این فیلمها انگاره‌ای از خویش دارند که در طیّ فرایند خود بدان تحقق می بخشند. قهرمان **عروسی خوبان** که عکاس است و خبرنگار، همه چیز را «سوژه» می بیند و دست آخر خود نیز «سوژه» می شود. عکسهای او، از گرسنگان و مطرودان جامعه است. دست آخر، خود و همسر آینده‌اش در خیابانها سرگردان می شوند و جایی در جامعه نمی یابند و «سوژه» عکسهایی می شوند که دیگران می گیرند (مقایسه کنید با فیلم **کلوزآپ**؛ سوژه: «مخملباف»!). حمید

هامون قهرمان فیلم **هامون** انگاره‌ای از عشق ابراهیمی و سرنوشت اسماعیل[۵] دارد. تشبّه به ابراهیم و اسماعیل(ع) هر دو می کند: هم قربانی می کند و هم قربانی می شود. تعلّقات خود را رها می کند، به گونه‌ای نمادین همسر خود را می کشد و «مرگ در آب» را تجربه می کند. قهرمان فیلم **عروس** نیز انگاره‌ای دارد: **مکبث**. اما استفادهٔ کارگردان‌از این انگاره چنان سهل انگارانه و شعاری است که ساختار فیلم را مشوّش می سازد. حمید خوشمرام هم **مکبث** می شود و هم نمی شود. و این ضعف فیلم به طور کلّی است: پس چرا مکبث انتخاب شد، اگر حمید خوشمرام حقیقت وجودی خود را در **مکبث** نمی یابد؟ ضمن اینکه عروس فیلم هم شباهتی به لیدی مکبث ندارد! و نکتهٔ آخر در مقایسهٔ این سه فیلم اینکه، قهرمان **عروسی خوبان** بنیادگرایی بود که غفلت و فراموشی از اصول انقلاب را برنمی تافت. او خروس بی محل بود و غفلت خوش نوخاسگان دولتمند پس از انقلاب را برمی آشفت. برای همین باید موجی می بود تا آگاهیش قابل معامله نباشد. او این آگاهی را در ذات خود داشت. حمید هامون قهرمان فیلم

تـاوان بـه دسـت آوردن «خویشتن» در فیلمهای «عروسی خوبان» و «هامون» بسیار سنگین است؛ یکی بی خانمان و دربدر می شود و دیگری موت اختیاری را تجربه می کند. قهرمان فیلم «عروس» کمی اشك می ریزد و کمی از پس انـداز خـود را از دست می دهد.

هامون از پیش معامله نکرده بود و خویشتن از دست ننهاده بود. اما فرایند جذب چندان قوی شده بود که یا باید آدمک کوکی می شد یا حمید هامون. خویشتن او در کودکیش و درخاطرهٔ ازلی قومیش نهفته بود. قهرمان فیلم عروس از تبار زمین دارانی است که میراث خویش را به پای عیش ونوش ریختند و زنان بی شمار گرفتند. پس چه باك اگر فرزند ایشان نیز در پای عشق، «وجدان و شرف» بریزد. به یاد بیاوریم سخن پدر داماد را در مجلس خواستگاری و سخن حمید خوشمرام را در راه شمال. تاوان به دست آوردن خویشتن در فیلمهای عروسی خوبان و هامون بسیار سنگین است؛ یکی بی خانمان و دربدر می شود و دیگری موت اختیاری را تجربه می کند. قهرمان فیلم عروس کمی اشك می ریزد و کمی از پس انداز خود را از دست می دهد.

و اما فیلم عروس و فیلم مرد سوّم. مقایسهٔ این دو فیلم را از این رو اختیار کردیم تا ببینیم اخلاق چگونسه می تواند عنصر اصلی زیباشناسی اثر هنری باشد. در فیلم مرد سوم (ساختهٔ کارول رید) قهرمان فیلم مردی است شیّاد که در زمان جنگ به کاردلالی دارو (تا حدودی مشابه کار آقای حمید خوشمرام) اشتغال دارد. این مرد، دوست و معشوقی نیز دارد. دوستش که به دعوت او به وین آمده، هنگامی که از شغل کثیف او مطلع می شود و قربانیان جنایت او را می بیند با پلیس همکاری می کند و او را به دام می اندازد که کشته می شود. در این فیلم، هاری لایم را هرگز نمی بینیم که به استفاده از مواهب ثروت نامشروع خود مشغول باشد. او حتّی برای اینکه بتواند به زندگی شبح وار خود درگندابها و فاضلابها ادامه دهد (مکانی لایق چنین آدمهای خبیثی) حتّی باید مرده تلقّی شود. دوستی و عشق (حتّی جوانمردی در حقّ زنی که از دست روسها گریخته: با تمام همدردیی که این امر می تواند در بینندهٔ غربی برانگیزد) نیز نمی توانند برای چنین جنایتکاری حرمت ایجادکنند و مرگ هاری لایم در فاضلابهای زیرزمینی بهترین تصویر از سرنوشت محتوم چنین آدمهایی است. اما متأسفانه در کشوری که بیش از همه برای اخلاق جامعه نگرانی وجود دارد، شاهد اثری هستیم که بنیادهای اخلاقی را (نه ظواهر اخلاقی: توجّه کنید گناه و گناهکاری و فسق و فجور را نمی توان بنیاد اخلاقی شمرد، چون مرتکبان آنها نیز از کار خود شرم می کنند و هرگز هیچ دزد یا فاسقی به‌کار خود افتخار نمی کند) سست می کند. وقتی که قهرمان آن، کار غیرقانونی و غیراخلاقی را با نفس کشیدن مقایسه می کند، درحقیقت می خواهد بگوید که این احکام خلاف فطرت و طبیعت بشرند. من می خواهم داشته باشم، همان طور که می خواهم نفس بکشم، پس چرا باید چیزی جلوی مرا سدّ کند. همین است که گریز از محلّ واقعه و سر به نیست کردن موتورسوار را برای حمید خوشمرام توجیه پذیر می کند: چیزهایی که به دست آورده‌ام از دست بدهم!؟ به همین آسانی؟ خوب، خیلی آسان هم به دست آوردی جانم. البتّه درست است که توی این دو سال روزی ۱۶ تا ۲۰ ساعت کار کردی! (به قول خودت دروغ گفتی).

به گمان من عروس با تمام ترفندهایی که به

کار گرفته، فیلمی تجاری است و آن هم از نوع بدش. شاید کارگردان، بدشانسی آورده و مضمونی به دستش آمده که خوب نتوانسته منطق داستانی آن را تعیین کند. اما به گمان من واقعیت همان است که مبتلا به تمامی آثارهنری ماست. یعنی هنوز شاید در این خیالیم که هنر چیزی است یکسره بیرون از تفکّر و سروکار آن فقط با حسّ است و ما را نیازی به بررسی و بازشناسی دقایق و عناصر پوشیدهٔ آن نیست. همه چیز در سطح است، و عمق، محصول خیالبافی فضل فروشان یا بی هنرانی است که برای هر چیز می خواهند معنایی بتراشند: خوب اگر چنین است، دست کم همین فیلم ثابت می کند که کسانی که سینمای مطلوب خود را سینمای کلاسیك امریکا می دانند و به تماشاگران آن قدر احترام می گذارند که نمی خواهند خسته‌اش کنند، درواقع چگونه او را می فریبند. عروس نوید آشتی با دنیایی است که در آن فقط خوشمرامهای بی مرام حق زیستن دارند. پس بی وجه نبود که قهرمان عروسی خوبان مطرود و رانده شد و هامون موت اختیاری را گزید. ◇

● ویلیام شکسپیر، مکبث، ترجمهٔ عبدالرحیم احمدی، چاپ پنجم، تهران ۱۳۵۷، ص ۵۲.

فیلم «عروس» را نمی توان پدیده‌ای منحصر به فرد و خلق الساعه در سینمای ایران دانست.