«پیرپسر» ساخته اکتای براهنی به رغم همه تمجیدها با «سینما» فاصله دارد

هیاهوی بسیار برای هیچ

جشنواره چهل‌وسوم فجر، حاشیه کم نداشت ولی حواشی بخش ویژه این فستیوال بیش از بخش مسابقه‌اش بود. به اکران درنیامدن «قاتل و وحشی» انتقادات زیادی را نسبت به تصمیم مسئولان برگزاری جشنواره برانگیخت، اما اکران «پیرپسر» در بخش ویژه، مسائل مربوط به فیلم حمید نعمت‌الله را کنار زد تا مطالبه اکران عمومی این اثر را به عنوان خواست اصلی منتقدان جریان اصلی سینمای ایران معرفی شود. با نقش بستن تیتراژ پایانی پرپرده سالن همایش‌های برج میلاد، فلم‌ها از جیب بیرون آمد و سیل نقدهای مثبت پیرپسر و سازنده‌اش را دربرگرفت؛ موقعیت عجیبی شکل گرفته بود که در آن نمی‌شد از ضعف‌های ساختاری اثر حرف زد و ناسزا نشنید، با وجود این به مرور نقدهای منفی هم اضافه رسیدند و جوانه‌ها و زنده‌یادهای موجود را هم زدند. ما اکنون برای دومین بار پیرپسر را سوژه نقد خود قرار داده‌ایم و با نگاهی کاملاً سینمایی و فارغ از شهرت‌ها و زنده‌یادهای بی‌سروته که کلی‌گویی از سر و روی آن‌ها می‌بارد به ساختمان بصری و روایی اثر را بررسی کرده‌ایم. پیرپسر فیلم قابل بحثی است و این‌گویا به همان میزان، اثر مهم ماندنی و آنطور که طرفداران ایدئولوژیکش می‌گویند یک شاهکار تاریخی است؟ به این پرسش اساسی در نقدها خواهیم پرداخت.

کدام «سینمای خالص»؟

محمد قربانی
منتقد

قبل از نقد

«پیرپسر» فیلم بدی نیست، چون هنوز یک «فیلم» تبدیل نشده است که حال ما بخواهیم بر سر موجودیت آن بحث و تبادل نظر کنیم. شاید در همین ابتدا بپرسید که پس کلیپ آن همه تعریف و تمجید عجیب و غریب در وصف شاهکاری چون پیرپسر چه می‌شود؟ مگر اکثریت منتقدان در رابطه با «شاهکار بودن» این به‌اصطلاح «اثر» اشتباه می‌کنند که اکثریت بخواهیم برخلاف جرگه شکل گرفته، فیلم را پس بزنیم و علیه آن بشوریم؟ فیلمساز با فلم تکرار کردن منابع اقتباس در عنوان‌بندی پایانی- که کاری استثنایی، بامزه و نیست در جهان است- استفاده از بازیگران شاخه‌شده سینمای ایران و مدت‌زمان طولانی ۱۹۰ دقیقه‌ای هیچ سکانس‌کاملی ارائه‌نمی‌دهد آن‌ها شاهکارهای تاریخ سینمای جهان را فراهم می‌آورد، قصد دارد منتقد مخالف و به‌طور کلی مخاطب ناراضی را در گوشه رینگ گیر بیندازد، تا اثر قلابی اش در بسته‌بندی شیک دوستداران به‌عنوان بهترین فیلم قرن جدید شمسی- به تماشاگر قیلم‌بنده و از همه جایی خیر خفته نشود. در واقع، پیرپسر محصول دنیوی آغشته به نگره‌های ارغابی و امپریالیستی است که قصد دارد با ایجاد فضای ترسناک استادیومی از خوف خول و از دیگران بی‌شمار، پس مخاطب را تسلیم بدانند که بخواهند برعلیه‌اش حرفی بزنند که خاطر مبارک کارگردان و مغز متفکرش را بد دنبال کردن آن‌ها به حداقلی از تصمیر دست بابد. (در اینجا، بیننده بیش از لراست به چپ و به طرف رعنا نشسته است و رعنا از راست به چپ، به‌گونه‌ای که به نظر می‌رسد به علی پشت کرده است. این پرداخت قابل مقایسه با میزانسن دوتایی علام و رعنا در رویزی است که علام از رعنا می‌خواهد به رعنا «نه» بگوید. در آن جا رعنا را می‌بینیم که در حال راه رفتن در حالی می‌بینیم که رو به فضای خارج سمت راست قاب دارد. از این نما کات زده می‌شود به علام که چپ قاب نشسته و به سمت بیرون چپ قاب نگاه می‌کند. میزانسن اول عدم تمایل رعنا به علی را می‌رساند و میزانسن دوم تمایل او به علام را. در حالی که فیلمساز سعی می‌کند خلاف این را ترسیم کند؛ یعنی در حالی که فیلمساز می‌خواهد رعنا را متمایل به علی نشان دهد، او را به دلایل غیردرماتیک -ناخواسته- به علام متمایل نشان داده است. شاید اوج اسدی‌ای براهنی در کارگردانی (!)، قاب‌بندی کودکانه‌ای باشد که در اتاق رعنا می‌بینیم. پشت علی نقاشی جیغ اودارد مونک نصب شده و پشت رعنا پرده. میزانسن می‌گوید علی خیلی جیغ جیغ دارد و رعنا خیلی راز آیین یعنی کارگردانی!

با این حال علی در خانه رعنا جمله‌ای می‌گوید که تو بد پیشرفت شخصیتش را می‌دهد. او به رعنا می‌گوید: «تو منو از خوب بودن منتفر کردی.» اما هیچ چیزی در ادامه دربارهٔ علی عوض نمی‌شود. او حتی پس از نابلید شدن رعنا، رعنا را به دنبال زن مورد علاقه‌اش می‌فرستد. اوضاع در سکانس پایانی بدتر هم می‌شود. با اعترافات علام مشخص می‌شود علی از اینکه پدرش، مادر رعنا را کشته و در خانه دفنش کرده، خبر داشته است. حالا همه سؤالات فیلی درباره نسبت علی و علام با علامت سؤال‌های بیشتری مطرح می‌شود: علی که می‌دانسته پدرش قاتل است، چطور در آن خانه مانده؟! چرا به کسی درباره زن دفن شده در خانه چیزی نگفته است؟! آیا او نمی‌توانست یا او دادن بد، خود و برادرش را از شر علام خلاص کند؟! مگر او آرزوی مرگ پدرش را نداشت؟!

سرانجام هم علی یک اقدام از سر استیصال علام را می‌کشد. علام در حال خفه کردن رعنا است که علی سر می‌رسد. او اینجا سعی می‌کند پدر را از روی رعنا تکان بدهد و وقتی موفق نمی‌شود، او را با چاقو می‌زند. این قتل نشدنی قطعی فیلم است. فیلمساز سه ساعت و اندی تماشاگر را معطل می‌کند تا در انتها قاتل را نشانش بدهد که در دقیقه ده فیلم هم می‌توانست اتفاق بیفتد؛ چراکه حق اتهای سیری منطقی پرس از کشتشدن معشوقه‌اش- از اتفعال اولیه- به‌فاجعات نهایی و کشتن پدر نمی‌رسد، بلکه از سر استیصال و ناچاری بود و ام می‌کشد.

شخصیت‌پردازی علی در این فیلم، تلفیقی است از سوءتفاهمی بنیادین نسبت به رواناکاوی و ناتوانی در خلق شخصیت سینمایی. فیلمساز به ساختن شخصیتی پیچیده- سایه‌ای از یک نظریه‌ی رواناکاوانه را به‌عنوان جانشین شخصیت جا می‌زند و از پرداخت جزئیات شخصی و درونی او فرار می‌کند. علی در طول فیلم نمی‌آموزد، تغییر نمی‌کند، تصمیمی نمی‌گیرد و درنهایت هم کار معناداری نمی‌کند.

رضا؛ پسرکوچک‌تر

درگیری اصلی رضا- پسر کوچک‌تر- و علام بر سر این است که رضا اصرار دارد علام با فروش خانه پول هنگفتی به او بدهد. او در کار راجه و فروش ملک است. اما نه معلوم است درآمدش چقدر است و نه حتی مشخص است برای چه کاری آن همه پول می‌خواهد. آیا می‌خواهد مجارت کند؟ قمار انجام دارد؟ می‌خواهد مهاجرت یا ماشین گرانی بخرد؟ هیچ توضیحی در این زمینه وجود ندارد. او ثروت پدر را حق خودش می‌داند و فیلمساز هم توقع دارد بدون هیچ توضیحی تماشاگر این را بپذیرد. رضا مرتب نقشه قتل پدرش را با علی در میان می‌گذارد اما بی‌عملی او، وسوسه قتل پدر را به نوعی لاقیزتی خواهانی و کودکانه تبدیل می‌کند. رضا به زنان خیابانی که مرتب با علام درگیر است، دارد حسادت می‌کند و وقتی علی می‌گوید این جورزن‌ها بو می‌دهند، جواب می‌دهد: «یه بوداش هم گیر ما نمیاد.» جالب اینجاست که نگاه او به زن‌ها یکسان است و درست مثل نگاه مردسالار هستند. او راه به دلایل غیردرماتیک -ناخواسته- به علام متمایل نشان داده است. شاید اوج اسدی‌ای براهنی در کارگردانی (!)، قاب‌بندی کودکانه‌ای باشد که در اتاق رعنا می‌بینیم. پشت علی نقاشی جیغ اودارد مونک نصب شده و پشت رعنا پرده. میزانسن می‌گوید علی خیلی جیغ جیغ دارد و رعنا خیلی راز آیین یعنی کارگردانی!

با این حال علی در خانه رعنا جمله‌ای می‌گوید که تو بد پیشرفت شخصیتش را می‌دهد. او به رعنا می‌گوید: «تو منو از خوب بودن منتفر کردی.» اما هیچ چیزی در ادامه دربارهٔ علی عوض نمی‌شود. او حتی پس از نابلید شدن رعنا، رعنا را به دنبال زن مورد علاقه‌اش می‌فرستد. اوضاع در سکانس پایانی بدتر هم می‌شود. با اعترافات علام مشخص می‌شود علی از اینکه پدرش، مادر رعنا را کشته و در خانه دفنش کرده، خبر داشته است. حالا همه سؤالات فیلی درباره نسبت علی و علام با علامت سؤال‌های بیشتری مطرح می‌شود: علی که می‌دانسته پدرش قاتل است، چطور در آن خانه مانده؟! چرا به کسی درباره زن دفن شده در خانه چیزی نگفته است؟! آیا او نمی‌توانست یا او دادن بد، خود و برادرش را از شر علام خلاص کند؟! مگر او آرزوی مرگ پدرش را نداشت؟!

سوال این است: علی که حتی در محل کارش جرئت ندارد به یک زن پیشنهاد بدهد، چطور جرئت می‌کند با زنی ارتباط بگیرد که بدون شیطنت قصد ازدواج با او را دارد؟ اگر پدر آن قدر بد خلق و ناتحمل بود که او نمی‌تواند جرئت نصاحب کند، باید به طریق اولی قید رفاوت عشقی با پدر را بزند. نمی‌خواهم به نگاه کودکانه فیلمساز به رواناکاوی فرویدی بپردازم، مسئله‌ام سینمایی و روایی است. اما این انتخاب حتی منطق رواناکاوانه فرامتنی هم ندارد. تز دادن علی به خطری برای تنها یک شانس برای منطقی بودن داشت و او ترسیم عشقی آتشین و افلاطونی میان او و رعنا بود. اما خبری از چنین عشقی هم نیست. علی در برخورد اول همان نگاهی را به رعنا دارد که به دیگر زن فیلم داشت. او در اولین برخورد حتم می‌شود او را برای ناز کند. در نتیجه لحظه چشمش به پاهای رعنا می‌افتد و به این ترتیب اولین چیزی که او را به رعنا جذب می‌کند، جاذبه‌های جنسی است. در آن صحنه یک نکته دیگر هم قابل توجه است. این کـــه رعنا کشته دوربین به رعنا برای اولین بار در این صحنه جیغ بیدا می‌کند. (از این دست موارد فرعی که نشان می‌دهد نظرگاه فیلمساز با علی انطباق دارد، را از کیجا آورد. علام نه شغلی دارد و نه حتی کار خلافی می‌کند که دلشان از همه بیل را توجیه کند. فیلمساز نیازی به توضیح منطقی ثروت علام ندیده و حتی خیلی چیزهای دیگر، این مورد اهم بدون توجیه را هکر دهد است. متأسفانه علام با وجود همه کاناتفکاری‌ها و لاابالی‌گری‌ها، حتی در زمان اخلاق‌مدارتر هم هست. او در صحنه ملاقات با رعنا در ماشین، به او می‌گوید که نمی‌تواند عروسش بشود؛ چراکه علام در جمع دوستانش، شب اول ماندن در خانه رعنا راجش گرفته است. این در حالی است که علی بی‌توجه به این موارد، با التماس از پدرش می‌خواهد خودش را کنار بکشد و متوجه رشتی رقابت عشقی با پدر نیست. فیلمساز شیطان‌سازی بامسه‌ای از پدر را اساسی‌ترین چیز را جلوی به یک دیالوگ- بر چسب بیماری تکرفویل (همخوانی با مرده) را هم به او می‌زند. براهنی رضا را در گفت‌وگوی علام و غمخوار این را بانجیاند که جنازه پدر هنگام بوی گند می‌داده، کافی است. او سعی دارد با پیشینه‌سازی عجولانه به مخاطب القا کند که علام هم قربانی است. اما یک دیالوگ یک‌خطی، نمی‌تواند فقدان قلب‌های پیرپسر را برگرداند. خفرفروشی کنند. دقیقاً با همان رویکرد جهان سومی طرفیه که می‌گوید چون من اشارات فیلی را فهمیدم و می‌توانم به بقیه -که متوجه نیستند- توضیحاتش بدهم، پس فیلم شاهکار است. فیلمساز رابله است و لیست بلندی از آثار هنری معروف را در اختیار منتقدان قرار داده تا آن‌ها بتوانند خودی نشان بدهند و در زمین فیلم‌بازی کنند. از سوی دیگر برخی نشانه‌خوانی‌های کودکانه، پیرپسر را اثری متعلق به جریان اپوزیسیون معرفی کرده است. فاکتور مهم دیگری که باعث شده پیرپسر شاهکار (!) باشد، توقیفی بود. آن است که موثرترین فاکتور تبلیغاتی اکثر سینمایی و شبکه خانگی این سال‌ها بوده است. خلاصه دکان پیرپسر چندنبش است. صحنه به گونه‌ای چیده شده که کسی جرئت اظهارنظر منفی درباره فیلم را نداشته باشد. منتقدی که در برابر پیرپسر بایستد، شانس چندانی ندارد. او باید نفهمیدن ادبیات و اقتباس مهم پیرپسر بایستد، شانس چندانی ندارد. او باید نفهمیدن ادبیات و اقتباس مهم می‌شود یا به حمایت از توقیف و ایمنگی به نهادهای رسمی. از همین رو حتی برخی به اصطلاح منتقدان حزب‌اللهی -که در آزوی به رسمیت شناخته شدن از سوی جریان‌های فرهنگی اپوزیسیون می‌سوزند- هم به تمجید از این فیلم پرداخته‌اند. در این میان ایستادن پای نقد و وفاداری به معیارهای هنری، دشوارتر از همیشه به نظر می‌رسد. در این یادداشت قصد نداریم به بررسی ادعاهای فیلم در پرده اقتباس، رواناکاوی، فلسفه- ... بپردازیم. شاید در زمانی دیگر -اگر اساساً تصمیم گرفتم پیرپسر را جدی بگیرم- به این زوایا نیز اشاره خواهم کرد. درک اکتای براهنی از رواناکاوی، فلسفه و غیره آن‌قدر ساده پیرپسر ارجاعش، به غایت سطحی و ابتدایی است. از این رو -حتی المقدور- از پرداختن به ادعاها و فیگورهای بافسانه‌ای فیلمساز اجتناب می‌کنم و مستقیماً سراغ خود سینمای پیرپسر می‌روم تا عیار سینمایی اش را بسنجم و ادعای «سینمای خالص» او را در نظر منتقدان طرفدار فیلم و اربابرسی کنم. در ادامه نقد خود را بر اساس تحلیل چهار شخصیت اصلی فیلم و سرگذشتشان تنظیم کرده‌ام.

غلام باستانی؛ پدر

غلام قرار است جزئیات پرونده فساد باشد، اما نیست. او مرتب مواد مصرف می‌کند، الکل می‌خورد، زنان خیابانی را به خانه می‌آورد و پیـــرسلش -علی ورضا- را تحقیر می‌کند. اما گویی همه این‌ها برای فاتق آمدنش بر رنجی درونی است، یعنی برخلاف نیت کارگردان. آن‌چه وری پرده می‌بینیم پیش از آن که تصویر یک شرور تمام‌عیار باشد، پرتوای است از مردی رنجور، گمگشته و حتی جذابتر از فرزندان بقیه‌اش. او علام از مواجهه مصمومش با پسرانش، در دیالوگ‌های آن‌ها به عنوان شـــیطان معرفی می‌شود. اما در مشاجره اول، این رضا و علی هســـتند که در این‌جرایم به ایپش دستی می‌کنند و به این ترتیب علام در وضعیتی واکنشی و تدافعی قرار می‌گیرد. هرچند همه‌جا و تحقیرهای علام شدیدتر اســـت، اما با این احترامی پرسانش خنثی می‌شود. در جواب رضا و علی که از او می‌خواهند با فروش خانه به پول برسد، علام می‌گوید: «من از این زندگی هیچ نیست. نباید کاری کرد و قلقه باید منتظر موند.» علام با جملات این چنینی شیبه آدم‌های بی‌آخر حقد رسیده و پاک‌باخته‌ای می‌شود که برای تمامـــاگران در حال تاریخ سینما جذاب نمی‌شود. صبح روز بعد از اولین مشاجره، علام با گیره از خواب بیدار می‌شود و در نمایی آغشته به نور، بطری الکل را ســـر می‌کشد. نورپردازی و موقعیت ترجیم‌انگیز علام در این صحنه، او را به قهرمانی تراژیک شبیه می‌کند. علام پس از مصرف الکل به خیابان می‌رود و -انگار که به دنبال مرهمی برای زخم‌هایش است- سعی می‌کند زنی را فتوا کند. پس از این اتفاق نورپردق شفیقش -ضمخوار- از علام می‌خواهد راضی نمی‌شود و دیالوگ «من شـــیطان رجیم هستم» را هم در دهان علام می‌گذارد. در پیرپسر تضاد برآمده از نیت فیلمساز و نابلدی سینمایی‌اش، علام به شخصیتی بدل می‌شـــیند و به رضا می‌گوید حاضر است خانه را معامله کند. در واقع فیلمساز در لحظه همراه او می‌شـــود و پسران را در یک‌گراند جمع می‌گذارد. سوال دراماتیک این اســـت: چرا پدر این همه تصمیم را می‌گیرد؟ اگر قصدش تسلیم شدن در برابر فشار فرزندانش نیست، چه انگیزه دیگری دارد؟ فیلمساز می‌خواهد بگوید او قصد آزار پـــرسلش را دارد، اما میزانسن و روایت اصلاً این را نمی‌گوید. مرام هیچ توضیحی دیگر حاضر است خانه را معامله کند؟ به این پادداشت نچین نمی‌دهد و حتی نمی‌توانند یک میلیمتر به انگیزه‌ها و درونیات او نزدیک شود. درواقع مر مطلق بودن پدر پیش‌فرض اســـت و در مدیوم سینما ساخته نمی‌شود. این جاست که در خلا مدن، منتقدان باید با فرانتن و فریدیزنی فیلمساز ارتباط نمی‌دهند. البته رضاهای دیگری هم هســـت و ملاّ می‌شـــود پیش‌فرض گرفته شن هر پدر را به خود فیلمســـاز و رابطه‌اش با پدرش نسبت داد. به این پادداشت چنین قصدی ندارم. علام بیشتر از پسرانش به دنبال تجزیه اوضاع است. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد با رعنا ازدواج کند. قصد علام برای ازدواج با رعنا، ارادهای برای تغییر است. اصلاً به همین دلیل به جای زدن مراسم معامله خانه، با رعنا قرار می‌گذارد. پس از این اتفاق او علیه و رضا می‌گوید که می‌خواهد برای خانه

ادامه در صفحه ۱۳

قانون بگذارد و قصد ازدواج دارد. پسرها می‌خواهند خانه را بفروشند، اما علام که به قول خودش از «پسر بودن» خسته شده، می‌خواهد با آوردن رعنا، خانه را حفظ کند. پس از مشاجره، رضا مثل همیشه از نقشه قتل پدر می‌گوید. علام که این حرف‌ها را می‌شنود، واکنش تندی نشان نمی‌دهد و فقط می‌گوید: «کولر رو خاموش کنید.» جمله‌ای به‌ام‌زه که در فضای مجازی به همه پدران ایرانی نسبت داده می‌شود. فیلمساز به این ترتیب پدر فیلمش -وشاید پدر خودش- را به همه جلیبی نسبت می‌دهد، اما به این نکته توجه ندارد که هر شخصیتی برای قابل تعمیم شدن به بیرون، ابتدا باید در درون مفهوم شکل بگیرد. دعوای علام و پسرانش از جایی جدی می‌شود که او می‌فهمد علی و رضا به رعنا چشم دارند. پس از این است که فیلمساز توقع دارد تماشاگر علام را شیطان‌انگاری کند. فیلمساز قد می‌کشـــد از در گفت‌وگوی علام و غمخوار این را بانجیاند که جنازه پدر فکر بوی گند می‌داده. کافی است. او سعی دارد با پیشینه‌سازی عجولانه به مخاطب القا کند که علام هم قربانی است. اما یک دیالوگ یک‌خطی، نمی‌تواند فقدان قلب‌های پیرپسر را برگرداند. خفرفروشی کنند. دقیقاً با همان رویکرد جهان سومی طرفیه که می‌گوید چون من اشارات فیلمی را فهمیدم و می‌توانم به بقیه -که متوجه نیستند- توضیحاتش بدهم، پس فیلم شاهکار است. فیلمساز رابله است و لیست بلندی از آثار هنری معروف را در اختیار منتقدان قرار داده تا آن‌ها بتوانند خودی نشان بدهند و در زمین فیلم‌بازی کنند. از سوی دیگر برخی نشانه‌خوانی‌های کودکانه، پیرپسر را اثری متعلق به جریان اپوزیسیون معرفی کرده است. فاکتور مهم دیگری که باعث شده پیرپسر شاهکار (!) باشد، توقیفی بود. آن است که موثرترین فاکتور تبلیغاتی اکثر سینمایی و شبکه خانگی این سال‌ها بوده است. خلاصه دکان پیرپسر چندنبش است. صحنه به گونه‌ای چیده شده که کسی جرئت اظهارنظر منفی درباره فیلم را نداشته باشد. منتقدی که در برابر پیرپســـر بایستد، شانس چندانی ندارد. او باید نفهمیدن ادبیات و اقتباس مهم می‌شود یا به حمایت از توقیف و ایمنگی به نهادهای رسمی. از همین رو حتی برخی به اصطلاح منتقدان حزب‌اللهی -که در آزوی به رسمیت شناخته شدن از سوی جریان‌های فرهنگی اپوزیسیون می‌سوزند- هم به تمجید از این فیلم پرداخته‌اند. در این میان ایستادن پای نقد و وفاداری به معیارهای هنری، دشوارتر از همیشه به نظر می‌رسد. در این یادداشت قصد نداریم به بررسی ادعاهای فیلم در پرده اقتباس، رواناکاوی، فلسفه- ... بپردازیم. شاید در زمانی دیگر -اگر اساساً تصمیم گرفتم پیرپسر را جدی بگیرم- به این زوایا نیز اشاره خواهم کرد. درک اکتای براهنی از رواناکاوی، فلســـفه و غیره آن‌قدر ساده پیرپسر ارجاعش، به غایت سطحی و ابتدایی اســـت. از این رو -حتی المقدور- از پرداختن به ادعاها و فیگورهای بافسانه‌ای فیلمساز اجتناب می‌کنم و مستقیماً سراغ خود سینمای پیرپسر می‌روم تا عیار سینمایی اش را بسنجم و ادعای «سینمای خالص» او را در نظر منتقدان طرفدار فیلم و اربابرسی کنم. در ادامه نقد خود را بر اساس تحلیل چهار شخصیت اصلی فیلم و سرگذشتشان تنظیم کرده‌ام.

غلام باستانی؛ پدر

غلام قرار است جزئیات پرونده فساد باشد، اما نیست. او مرتب مواد مصرف می‌کند، الکل می‌خورد، زنان خیابانی را به خانه می‌آورد و پـــرسلش -علی ورضا- را تحقیر می‌کند. اما گویی همه این‌ها برای فاتق آمدنش بر رنجی درونی است، یعنی برخلاف نیت کارگردان. آن‌چه وری پرده می‌بینیم پیش از آن که تصویر یک شرور تمام‌عیار باشد، پرتوای است از مردی رنجور، گمگشته و حتی جذابتر از فرزندان بقیه‌اش. او علام از مواجهه مصمومش با پسرانش، در دیالوگ‌های آن‌ها به عنوان شـــیطان معرفی می‌شود. اما در مشاجره اول، این رضا و علی هســـتند که در این‌جرایم به ایپش دستی می‌کنند و به این ترتیب علام در وضعیتی واکنشی و تدافعی قرار می‌گیرد. هرچند همه‌جا و تحقیرهای علام شدیدتر اســـت، اما با این احترامی پرسانش خنثی می‌شود. در جواب رضا و علی که از او می‌خواهند با فروش خانه به پول برسد، علام می‌گوید: «من از این زندگی هیچ نیست. نباید کاری کرد و قلقه بایدِ منتظر موند.» علام با جملات این‌چنینی شبیه آدم‌های بی‌آخر حقد رسیده و پاک‌باخته‌ای می‌شود که برای تمامـــاگران در حال تاریخ سینما جذاب نمی‌شود. صبح روز بعد از اولین مشاجره، علام با گیره از خواب بیدار می‌شود و در نمایی آغشته به نور، بطری الکل را ســـر می‌کشد. نورپردازی و موقعیت ترجیم‌انگیز علام در این صحنه، او را به قهرمانی تراژیک شبیه می‌کند. علام پس از مصرف الکل به خیابان می‌رود و -انگار که به دنبال مرهمی برای زخم‌هایش است- سعی می‌کند زنی را فتوا کند. پس از این اتفاق نورپردق شفیقش -ضمخوار- از علام می‌خواهد راضی نمی‌شود و دیالوگ «من شـــیطان رجیم هستم» را هم در دهان علام می‌گذارد. در پیرپســـر تضاد برآمده از نیت فیلمساز و نابلدی سینمایی‌اش، علام به شخصیتی بدل می‌شـــیند و به رضا می‌گوید حاضر است خانه را معامله کند. در واقع فیلمساز در لحظه همراه او می‌شـــود و پسران را در یک‌گراند جمع می‌گذارد. سوال دراماتیک این اســـت: چرا پدر این همه تصمیم را می‌گیرد؟ اگر قصدش تسلیم شدن در برابر فشار فرزندانش نیست، چه انگیزه دیگری دارد؟ فیلمساز می‌خواهد بگوید او قصد آزار پـــرسلش را دارد، اما میزانسن و روایت اصلاً این را نمی‌گوید. مرام هیچ توضیحی دیگر حاضر است خانه را معامله کند؟ به این پادداشت نچین نمی‌دهد و حتی نمی‌توانند یک میلیمتر به انگیزه‌ها و درونیات او نزدیک شود. درواقع مر مطلق بودن پدر پیش‌فرض اســـت و در مدیوم سینما ساخته نمی‌شود. این جاست که در خلا مدن، منتقدان باید با فرانتن و فریدیزنی فیلمساز ارتباط نمی‌دهند. البته رضاهای دیگری هم هســـت و ملاّ می‌شـــود پیش‌فرض گرفته شن هر پدر را به خود فیلمســـاز و رابطه‌اش با پدرش نسبت داد. به این پادداشت چنین قصدی ندارم. علام بیشتر از پسرانش به دنبال تجزیه اوضاع است. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد با رعنا ازدواج کند. قصد علام برای ازدواج با رعنا، اراده‌ای برای تغییر است. اصلاً به همین دلیل به جای زدن مراسم معامله خانه، با رعنا قرار می‌گذارد. پس از این اتفاق او علیه و رضا می‌گوید که می‌خواهد برای خانه

ادامه در صفحه ۱۳

مثبت رو به روی علام نیست. اولین باری که رضا حرف از قتل پدر می‌زند، علی با این جمله پیشنهاد برادر را رد می‌کند: «کار ما نیست.» به این ترتیب تماشاگر باز هم حق را به علام می‌دهد که معتقد است علی عرضه بد بودن ندارد. علی در یک‌سوشـــی تماشاگر می‌کند و در اولین سکانس در کتابفروشی، نظرش به یک زن جلب می‌شـــود. ناگهان برادر صاحب کتابفروشی وارد می‌شود و خلوت آن‌ها را به هم می‌زند. میزانسن فیلمساز در این موقعیت مثلثی است. اما به جای آن که دخترک را در رأس مثلث قرار دهد و علی را ســـت راست بگذارد تا موضع ضعیف‌تر او روقابت بر ســـر زن را بســـازد، علی را در مرکز و رأس مثلث قرار می‌دهد. رقیب، علی را جلوی زن کنف می‌کند. او به علی می‌گوید با دخترک رابطه‌نامشروع داشته است، اما علی باور نمی‌کند. روز بعد علی به محض رسیدن به کتابفروشـــی، همان دختر را می‌بیند که از اتاق آن مرد بیرون می‌آید. دخترک سرش را پایین می‌اندازد و با چهره‌ای شرمگین عبور می‌کند. مرد هم بیرون‌مدانه به علی طعنه می‌زند. علی این‌بار حرف او را باور می‌کند و پس از احراج شدن، شکست‌خورده کتابفروشی را ترک می‌کند. از این بگذریم که نگاه فیلمساز به هر رابطه زن و مرد و هر خلوت و اتاق خصوصی چقدر بیمار است. مسئله چیز دیگری است. اتفاقاتی که در کتابخانه می‌افتد، ماکتی از ماجرای اصلی در خانه است. انگار فیلمساز می‌خواهد درباره پدران نمادین دیگر در جامعه حرف بزند، اما حواسش به صده‌های که این فرویدبازی به شخصیت‌پردازی علی می‌زند، نبوده. دوزن در فیلم حضور دارند که علی به هر دو چشم دارد اما در انتها، آن‌ها را نزدیک هم می‌شود. اما در نهایت نمی‌تواند به هیچ‌کدام برسد و هر دو بار بازی می‌کند و از قاب خارج می‌شود. در این لحظه «ماتیک» مهم، دوربین علی را رها می‌کند و به جای همراهی با او، کات می‌دهد به دوتایی رعنا و منتظر، بی‌آنکه مرجع این نگاه را علی قرار دهد.

تقریباً از ابتدا فیلم، دست فیلمساز درباره پایان بندی رو می‌شود. علی قرار اســـت پدر را به قتل برساند. حالا این پیرپســـر خجالتی است که در صحنه اول از پیشـــنهاد قتلی که توسط رضا مطرح می‌شود امتناع می‌کند و به قول خودش فقط منتظر مرگ علام است و نه بیشتر: «تا پایان کله باید دست به جنایت بزند، یک منحنی شخصیت دقیق و حساب‌شده در طول فیلمنامه لازم دارد که مطلقا خبری از آن نیست. رعنا می‌توانست نقطه شروع منحنی شخصیتی علی باشد، اگر رابطه‌شان درست پرداخت می‌شد. اما رابطه علی و رعنا هم مثل هزاران مورد دیگر در «پیرپســـر» رها شده است. پس از اینکه با نقشه علام، رعنا از علی دوری می‌کند با اشاره به رواناکاوی، دیگر نیازی به شخصیت‌پردازی نیست و منتظران از رابطه او فریب -اصطلاحاً- کار را برایش درمی‌آورند. علی ابداً شخصیت

پدرخوب، پدرمُرده است

ایمان عظیمی
شبرنگ‌گروه فرهنگ

«علی» و «رضا» اسیر خواسته‌های غیرعقلانی پدرشان، «علام باستانی» -چه اسم بامزه‌ و نمادینی- هستند و می‌خواهند هر طور شده از دستش خلاص شوند تا زندگی بهتری را در آینده تجربه کنند. این «نیت» فیلمساز است، ولی ما در سینما با نیت و پیش‌فرض‌هایی که این کل انفرادی را شکل می‌دهند کاری نداریم، بلکه با «چگونگی» به ثمر رساندن آن و ابزار و لوازمش مواجهیم. علی و رضا آدم‌های خوبی هستند، پس فیلمساز باید به کمک میزانسن سینمایی و تحرش در پرداخت ایده، نگاه همدلانه بیننده به آن‌ها را سامان دهد و پدر ماجرا را آنتی‌پاتیک جلوه‌دهد. اما این رویکرد نه‌تنها در پیرپسر به نتیجه نمی‌رسد، بلکه در نقض غرض آشکار، ما با علام باستانی نگاه همسوتر پیدا می‌کنیم. علام، فردی تنها، افراطی، بامزه و باری به هر جهت است. که در طراحی شخصیتش هیچ نشانی از شیطان بودن و دربنده‌خوبی وجود ندارد، و حتی مخاطب با وجود دیالوگ‌های زیرکیش که میان علی و رضا مبنی بر بد بودن پدرشان رد و بدل می‌شـــود، با آن‌ها هم‌راه نمی‌شود. چون مقصر ومنعیتی که این دو به آن مبتلا شدند را «پدر» قلمداد نمی‌کند. علی و رضا از علام می‌خواهند که وقتی به یک کله عشق‌های لحظه‌ای و آبدوغ‌خیاری بالبوده بدایند و پیش «پیرپسر» لنگ بیندازند! شخصیت متفعل، مسر، خجالتی و اصطلاحاً آنتلکت علی، چطور عاشق رعنا می‌شود؟ اگر رعنا هم‌گر جز یک زن فوقتال، چیز دیگری از خود بروز می‌دهد؟ دید این مه‌کگر جز یک مکالمه کوته‌مان علی و رعنا که ما آن را در لاکشـــات می‌بینیم و حتی این مکالمه را نمی‌شـــنویم، چیزی این رابطه را جوش می‌دهد؟ سوم این که چرا علی کتاب خوان و روشن‌فکر باید اساساً عاشق زنی شود که غایت آمالش شیفته‌کردن و جلب‌توجه‌سایر مردان است؟ علی به‌حدی عاشق شده است که حتی پس از فهمیدن قصه‌ی رعنا و رضا، باز هم‌ایده‌ی قتل پدر دامنش را نمی‌گیرد. اینجاست که فیلمساز دستور می‌دهد که نمماشگر پی به تمایلات رعنا نبرد. در حالی که پیش از این هیچ نشانی از این تمایلات وجود نداشت. سوال این است که رضا اصرار دارد علام با فروش خانه پول هنگفتی به او بدهد. او در کار راجه و فروش ملک است، اما نه معلوم است درآمدش چقدر است و نه حتی مشخص است برای چه کاری آن همه پول می‌خواهد. آیا می‌خواهد مجارت کند؟ قمار انجام دارد؟ می‌خواهد مهاجرت یا ماشین گرانی بخرد؟ هیچ توضیحی در این زمینه وجود ندارد. او ثروت پدر را حق خودش می‌داند و فیلمساز هم توقع دارد بدون هیچ توضیحی تماشاگر این را بپذیرد. رضا مرتب نقشه قتل پدرش را با علی در میان می‌گذارد اما بی‌عملی او، وسوسه قتل پدر را به نوعی لاقیزتی خواهانی و کودکانه تبدیل می‌کند. رعنا به زنان خیابانی که مرتب با علام درگیر است، دارد حسادت می‌کند و وقتی علی می‌گوید این جورزن‌ها بو می‌دهند، جواب می‌دهد: «یه بوداش هم گیر ما نمیاد.» جالب اینجاســـت که نگاه او به زن‌ها یکسان است و درست مثل نگاه مردسالار هستند. او راه به دلایل غیردرماتیک -ناخواسته- به علام متمایل نشان داده است. شاید اوج اسدی‌ای براهنی در کارگردانی (!)، قاب‌بندی کودکانه‌ای باشد که در اتاق رعنا می‌بینیم. پشت علی نقاشی جیغ اودارد مونک نصب شـــده و پشت رعنا پرده. میزانسن می‌گوید علی خیلی جیغ جیغ دارد و رعنا خیلی راز آیین یعنی کارگردانی!

با این حال علی در خانه رعنا جمله‌ای می‌گوید که تو بد پیشرفت شخصیتش را می‌دهد. او به رعنا می‌گوید: «تو منو از خوب بودن منتفر کردی.» اما هیچ چیزی در ادامه دربارهٔ علی عوض نمی‌شود. او حتی پس از نابلید شدن رعنا، رعنا را به دنبال زن مورد علاقه‌اش می‌فرستد. اوضاع در سکانس پایانی بدتر هم می‌شود. با اعترافات علام مشخص می‌شود علی از اینکه پدرش، مادر رعنا را کشته و در خان