پیر پسر بر پرده نقد

گروه فرهنگی/ «پیرپسر» فارغ از مخالفان و موافقانش، روح تازه‌ای در کالبد سینمای اجتماعی ایران دمید که می‌توان آن را از جنبه‌ها و زوایای گوناگونی مورد تحلیل قرار داد. هم فرم و ساختار روایی فیلم، هم مضمون و درونمایه اثر و هم بازی‌ها و کارگردانی فیلم به نقدهای جدی راه می‌دهد. گروه فرهنگی روزنامه ایران تلاش می‌کند در طول زمانی که فیلم در اکران است، از منظر نویسندگان، منتقدان و تحلیلگران اجتماعی به ابعاد مختلف این فیلم بپردازد و این اولین صفحه ویژه «ایران» در نقد و بررسی این فیلم است که در آن به ابعاد مختلف آن از بازیگری تا شخصیت‌پردازی و کارگردانی پرداخته شده است.

نقد

علی نعیمی
منتقد سینما

نقدی بر «پیرپسر» ساخته اکتای براهنی

جاه طلبی یا خودزنی؟

در تاریخ سینمای ایران، کمتر با اثری مواجه بوده‌ایم که به شکلی جدی به روایت بلندمدت و پیچیده شخصیت‌محور تن داده باشد. فقر ساختاری در فیلمنامه‌نویسی، نبود تنوع گره‌های دراماتیک و ترس از حوصله‌سررفتن تماشاگر، همواره از مهم‌ترین دلایلی بوده‌اند که مدت زمان آثار سینمایی ایرانی را زیر دو ساعت نگه داشته‌اند. با این حال، پیرپسر، دومین ساخته اکتای براهنی، جسورانه با این سنت فاصله گرفته و عنوان طولانی‌ترین فیلم تاریخ سینمای ایران را از آن خود کرده است. این جسارت در عین حال که قابل تحسین است، چالش‌هایی نیز برای فیلمساز و مخاطب ایجاد می‌کند.

آنچه در پیرپسر پیش از هر چیز خودنمایی می‌کند، پشتوانه ادبی اثر است. براهنی همانند اولین فیلم خود پل خواب، این‌بار نیز دست به اقتباس آزاد از ادبیات کلاسیک زده است. او با رجوع به رمان سترگ برادران کارامازوف داستایفسکی و بهره‌گیری از المان‌هایی از رستم و سهراب در شاهنامه، درامی خانوادگی و روان‌کاوانه خلق کرده که در بطن آن، گره‌هایی فلسفی، اخلاقی و شخصیتی تنیده شده است.

فیلم حول محور غلام، پدری مقتدر، مستبد و به‌ظاهر شکست‌ناپذیر و دو پسرش علی و رضا شکل می‌گیرد. دو پسر از دو مادر متفاوت که نسبت به پدر، عقده‌ها، نفرت‌ها و شکاف‌هایی عمیق در دل دارند. این ساختار از همان ابتدا یادآور فضای تاریک و پرفشار داستان‌های داستایفسکی است؛ جایی که رابطه پدر و پسر هم‌زمان با عاطفه، گناه، سلطه و خشونت آلوده شده است.

براهنی در یک ساعت اول فیلم، با صبر و حوصله‌ای کم‌سابقه به طراحی و واکاوی شخصیت‌ها می‌پردازد. این بخش از فیلم - که بیش از آن‌که سینمایی باشد، رنگ و بوی ادبی دارد - موفق می‌شود لایه‌هایی چندگانه از شخصیت‌های محوری را به‌تدریج و بدون شتابزدگی باز کند. علی، پسر بزرگ‌تر غلام، مردی است درون‌گرا، آرام و تحقیرشده؛ رضا، پسر کوچک‌تر، ظاهراً برون‌گرا، فرصت‌طلب و بنگاهی است که منطق اقتصادی‌اش را به روابط خانوادگی نیز تسری داده. غلام، اما در رأس این هرم، پدری سرشار از سلطه‌جویی و خشونت نمادین و فیزیکی است. نقطه آغاز بحران در فیلم، مسأله فروش خانه قدیمی خانواده است. تمایلات متضاد پدر و پسرها درباره این خانه، به‌تدریج به بستری برای بروز شکاف‌های عمیق‌تر شخصیتی و اخلاقی بدل می‌شود. در این میان، «رعنا» - زنی در آستانه میانسالی که مستأجر طبقه بالای خانه می‌شود - به‌مثابه یک کاتالیزور، تنش‌ها را به مرحله‌ای انفجاری می‌کشاند. علاقه همزمان غلام و علی به رعنا، یادآور تراژدی‌های کهن و حتی مثلث‌های عشقی ادبیات کلاسیک است که زمینه‌ساز تقابل نهایی میان نسل‌ها و جنس‌های مختلف می‌شود.

از جمله موفقیت‌های پیرپسر، خلق فضاهایی متفاوت در بستر یک مکان محدود است. فیلم بیشتر در محیط خانه قدیمی جریان دارد؛ اما این محدودیت فضایی با دکوپاژ دقیق، طراحی صحنه حساب‌شده و نورپردازی هوشمندانه، هرگز به یکنواختی منجر نمی‌شود. براهنی در فضاسازی زیرزمین خانه که محل اعتیاد، گناه و گذشته تاریک غلام است، موفق می‌شود حال‌وهوایی مخوف و باورپذیر خلق کند.

با این حال، یکی از ضعف‌های اساسی فیلم در همین نقطه نهفته است. زیرزمینی که باید نماد کفاره گناهان غلام و مکان تجلی حقیقت نهایی باشد، ناگهان در میانه رها می‌شود و در عوض، نقطه اوج فیلم - یا به اصطلاح «شاه‌سکانس» - در خانه اصلی رخ می‌دهد. این انتخاب، از منظر منطق دراماتیک قابل نقد است؛ زیرا کشف گذشته خونین غلام و مواجهه رضا با حقیقت مرگ مادر، ظرفیت دراماتیکی بسیار بالاتری برای اوج گرفتن فیلمنامه در همان زیرزمین داشت.

در حوزه بازیگری، پیرپسر نقاط درخشان و همچنین موارد قابل تأملی دارد. بدون تردید، حسن پورشیرازی در نقش غلام، مهم‌ترین برگ برنده فیلم است. او شخصیتی خلق کرده که مرزهای شر مطلق را درنوردیده و گاه به اسطوره‌ای ترسناک بدل می‌شود. بازی او سرشار از جزئیات ریز رفتاری است که تماشاگر را درگیر می‌کند و با گذشت زمان، بیشتر در ذهن می‌ماند. ظهور تمام‌قد او در نیم‌ساعت پایانی، چنان تأثیری بر تماشاگر می‌گذارد که بسیاری از ضعف‌های فیلم را پوشش می‌دهد. در مقابل، بازی حامد بهداد در نقش علی، نه‌تنها در حد انتظارات نیست، بلکه در تقابل‌های رودررو با غلام نیز کم‌رمق و یکنواخت به‌نظر می‌رسد. این ضعف در پرداخت شخصیتی هم ریشه دارد، اما بهداد نتوانسته لایه‌های پیچیده علی را به‌درستی جان ببخشد. محمد ولی‌زادگان در نقش رضا عملکرد قابل‌قبولی دارد و در برخی صحنه‌ها، بویژه سکانس شبگردی با علی، انرژی لازم را به درام تزریق می‌کند.

لیلا حاتمی نیز در نقش رعنا، تصویری از یک زن اغواگر، معصوم و در عین حال رازآلود ارائه می‌دهد که تا حد زیادی با مختصات شخصیت‌اش در فیلمنامه همخوان است. او با بهره‌گیری از ظرافت‌های بازیگری‌اش، از تبدیل شدن به کلیشه‌ای صرف جلوگیری می‌کند.

در پرده سوم، فیلم به اوج تنش‌ها و بحران‌ها می‌رسد؛ اما در عین حال، دچار ضربه‌های جدی نیز می‌شود. یکی از اشکالات مهم، گره‌گشایی ناگهانی و ساده‌انگارانه در پایان است. استفاده از یک شخصیت فرعی - شاگرد شیره‌کش خانه- برای روشن کردن راز مرگ رعنا، نه‌تنها منطق داستان را تضعیف می‌کند، بلکه نشان‌دهنده کم‌تجربگی فیلمساز در پخش هوشمندانه اطلاعات در کل روایت است. این ضربه، عمق اثرگذاری سکانس پایانی را کاهش داده و فرصت رسیدن به یک فرجام حسی - فلسفی کامل را از فیلم می‌گیرد. پیرپسر بی‌شک یکی از متفاوت‌ترین آثار سال‌های اخیر سینمای ایران است.

جسارت در روایت بلند، پیچیدگی شخصیت‌ها، اقتباس ادبی هوشمندانه و بازی درخشان حسن پورشیرازی، از نقاط قوت مسلم فیلم به شمار می‌روند. اما در عین حال، فیلم از ضعف‌های ساختاری در روایت، عدم تعادل بازیگری و ساده‌سازی در نقطه اوج نیز رنج می‌برد.

می‌توان گفت پیرپسر نه یک شاهکار تمام‌عیار، که اثری قابل تأمل در کارنامه براهنی و گامی بلند به‌سوی بلوغ فیلمسازی اوست. او هنوز نیاز دارد تا زبان سینمایی خود را صیقل دهد، از گاف‌های فیلمنامه‌ای پرهیز کند و راهی بیابد برای آن‌که اقتباس‌های ادبی‌اش، تنها در سطح نمانند، بلکه به عمق جان تصویر نفوذ کنند.

ریتم و شخصیت‌ها در فیلم «پیرپسر»

دو براهنی

نقد

مهرزاد دانش
منتقد سینما

این روزها که بحث بر سر فیلم «پیرپسر» از شکل و شمایل متداول سینمایی فراتر رفته و تبدیل به محملی برای وزن‌کشی‌های سیاسی در عرصه فرهنگ شده، شاید چندان روا نباشد ولو از زاویه نقد سینمایی، به برخی از نقاط ضعفش اشاره رود؛ چه آنکه ممکن است همین اشارات، دستاویز همان محفل سیاسی قرار گیرد که از اصحاب تعطیل هستند و نه اهل تحلیل و از این رو از تشبث به هیچ اهرم اتکایی رویگردان نیستند. اما از سویی اگر قرار باشد نقد در میانه هیاهوی غوغاسالاران سیاست‌زده به عزلت رانده شود، اجحاف به حوزه تحلیل و بررسی و هنر خواهد بود و قافیه به سیاست‌بازان باخته خواهد شد. پیرپسر، امتیازات سینمایی مطلوبی در زمینه‌های مختلف بازیگری و بازی‌گیری، قاب‌بندی و میزانسن، دیالوگ‌نویسی و قرینه‌پردازی، ارجاعات ادبی/هنری و... دارد و همین که در یکی از ملتهب‌ترین مقاطع تاریخ ایران، فروش قابل‌توجهی به دست آورده، نشان از موفقیتش در جذب مردم دارد؛ مردمی که در میانه جنگ و موشکباران دشمن و خلوتی شهر و تعطیلی سوگواری‌های محرم و... قاعدتاً دل و دماغی برای تماشای فیلم نباید داشته باشند، اما باز هم در چنین شرایطی فیلم را به فروشی نسبتاً قابل توجه سوق داده‌اند.

از آنجا که بیشتر همکاران و هم‌قلمان سینمایی، به جنبه‌های مثبت اثر پرداخته‌اند، در این مجال صرفاً اشاراتی به دو جنبه آسیب‌دیده اثر خواهد شد.

نکته اول، ریتم روایی اثر است. فیلم سه ساعت و اندی است و موتوری که مخاطب را در این زمان طولانی روی صندلی نگاه می‌دارد، بیش از آنکه به ریتم معطوف باشد، به انرژی جاری در تقابل‌های شخصیتی، گره‌افکنی‌های مداوم، مضامینی که با تجربه‌های انسانی عمیق (مانند عشق، مرگ، خیانت یا هویت) درآمیخته‌اند، استفاده از تکنیک‌های بصری (فیلمبرداری خلاقانه، دکوپاژ درست و نورپردازی تأثیرگذار) و عناصر صوتی (مانند موسیقی متن یا طراحی صدا) برمی‌گردد که در کنار یکدیگر می‌توانند تجربه‌ای موفق بیافرینند که نقص‌های ریتمی را کم‌رنگ کند. اما این ترکیب موفق، اگر با ریتمی موزون

همراه بود، با اثری خوش‌آهنگ‌تر مواجه بودیم که حتی نیازی هم به سه ساعت و نیم زمان نداشت. بسیاری از گفت‌وگوها و لحظات و موقعیت‌های جاری در شیره‌کش‌خانه، منزل و گالری هنری، زائد است و تکرار موقعیت‌های پیشینی است که با قالبی دیگر مجدداً مطرح شده است. وراجی‌های مردی که از برتراند راسل نقل قول می‌کند، گشت و گذارهای طولانی علی در گالری، حضور علی در منزل مادر لیلا (بار دوم) و مواجهه بی‌منطقش با پیرمردی که درباره بازی تخته‌نرد سؤال می‌کند، از جمله این موارد است. حتی فصل پایانی که اوج تنش بین شخصیت‌های مرد داستان است و دوئل آنها را در جبهه خیر و شر (که به نوعی شبیه دوئل پایانی فیلم خوب، بد، زشت است) روایت می‌کند و باید طبق اصول روایی، در مسیری فزاینده و رو بشدت دراماتیک حرکت کند، دچار افت و خیز متوالی است و همین از دینامیسم درونی فصل می‌کاهد و در عین حال آن را تبدیل به سکانسی طولانی کرده است. در این فصل، پی‌درپی موقعیت‌های تکراری نمایش داده می‌شود (غلام به پسرها می‌گوید داروهایم را بدهید و پسرها هم می‌گویند بگو چه کردی و باز تکرار همان) و در بین این گفت‌وگوهای تکراری هم پدر از آنها فاصله می‌گیرد و باز می‌آید و باز فاصله می‌گیرد و باز برمی‌گردد و عملاً روایت را در این سکانس به جای آنکه دچار شیب رو به صعود کند، گرفتار سینوس‌های متوالی فراز و نشیبی مکرر می‌سازد و التهاب فصل را از نفس می‌اندازد.

مورد دوم، شخصیت‌پردازی زن داستان (رعنا) است. رعنا از کلیدی‌ترین شخصیت‌های فیلم است که ورودش به داستان در آغاز پرده دوم و بعد از معرفی شخصیت‌ها و موقعیت‌های اولیه رقم می‌خورد و نقطه عطفی اساسی در روایت ایجاد می‌کند. شخصیت‌پردازی او چندوجهی و پیچیده است و به‌عنوان یک عنصر محوری در پیشبرد درام و برجسته‌سازی مضامین فیلم عمل می‌کند. او از یک طرف به‌عنوان زنی اغواگر و رازآلود معرفی می‌شود که هم غلام (پدر) و هم علی (پسر) را به خود جذب می‌کند و این جذابیت، تقابل خیر و شر را در فیلم شدت می‌بخشد. بدین ترتیب او یک کاتالیزور برای تشدید تنش‌های خانوادگی است. ورود او به داستان، روابط غلام و پسرانش را به سمت فروپاشی کامل سوق می‌دهد و به‌عنوان محرکی برای آشکار شدن زخم‌های قدیمی خانواده عمل می‌کند. بازی لیلا حاتمی با تکیه بر سکوت‌ها و نگاه‌های عمیق، این پیچیدگی را به خوبی منتقل می‌کند. او شخصیتی است که هم آسیب‌پذیر به نظر می‌رسد و هم قدرتمند و این دوگانگی باعث می‌شود مخاطب نتواند او را به‌راحتی قضاوت کند. اما مانند همه زنان اغواگر فیلم‌های نوآر و نئونوآر، او نیز زمانی که عاشق می‌شود، پاشنه‌آشیلش را در تیررس قرار می‌دهد، منتها مشکلی که وجود دارد، تناقضی است که در بهره هوشی او در درک موقعیت‌های پیش رویش وجود دارد. او ابتدا گمان می‌برد با کمی جلوه‌گری می‌تواند غلام را رام خود سازد و از مواهب همسایگی با او بهره‌هایی در زندگی ببرد، اما وقتی می‌بیند او دچار ازهم‌گسیختگی اخلاقی شدید است تا آن حد که داخل اتاق خوابش می‌شود و از حریم خصوصی او عکس می‌گیرد و بو می‌کشد انحراف رفتاری شدید دارد و با بچه‌های خودش هم در منحط‌ترین شکل برخورد می‌کند، با چه استدلالی به عنوان یک زن جهان‌دیده و سرد و گرم چشیده و نه‌چندان جوان، به این روند ادامه می‌دهد؟ چرا خود را با غلام در موقعیت‌های تنها قرار می‌دهد که می‌داند بسیار غیرقابل پیش‌بینی و خطرناک است؟ چرا در آن سکانس خودرو که از غلام کتک می‌خورد، هیچ تلاشی برای نجات خود، حتی در حد پایین کشیدن شیشه پنجره خودرو و کمک خواستن از سرنشینان سایر خودروهای در حال عبور، ولو در حد یک دست تکان دادن، انجام نمی‌دهد؟

فیلم پیرپسر به نظر می‌رسد دو کارگردان به نام اکتای براهنی دارد؛ یکی‌شان فضاها را با هوشمندی و ظرافت پیش می‌برد و ترکیب موزون و سنجیده‌ای از عناصر ساختاری و متنی را کنار هم می‌چیند و دیگری، با بی‌حوصلگی، به تکرار مکررات می‌پردازد و توجهی به تناقض‌های شخصیتی‌ای که حتی در میزانسن هم متبلور هستند، ندارد. اگر همه فضاهای فیلم را اکتای براهنی اول کارگردانی می‌کرد، قطعاً با اثری به مراتب منسجم‌تر، روان‌تر و قوی‌تر مواجه بودیم.

واکاوی کاراکتر زن در فیلم «پیرپسر»

«باز به دنبال پریشانی ام»

نقد

سحر عصرآزاد
منتقد سینما

(واقعیت این است که «پیرپسر» واجد آنچنان لایه‌های عمیق و پیچیده و قابل تأملی است که واکاوی و کشف و تحلیل همه آنها در یک مطلب نه امکان پذیر است نه حق مطلب را ادا می‌کند. فیلمی که نیاز به غور و موشکافی در سطوح و سویه‌های مختلف دارد تا ارزش‌های نهفته این اثر ماندگار اکتای براهنی مورد بازیابی قرار بگیرد و این مهم نیاز به رسوب بیشتر فیلم در ذهن مخاطب دارد.)

این پاراگراف پایانی مطلب مفصلی است که درباره «پیرپسر» به نگارش درآوردم و به نظرم بهترین مدخل برای ورود به لایه‌ای تازه و تاباندن نور بر سویه‌ای از فیلم است که چه بسا زیر سایه حضور کمّی و دراماتیک کاراکترهای مرد سه‌گانه، کمرنگ یا مغفول بماند.

چالش‌های محوری فیلم حول محور یک پدر مستبد؛ غلام باستانی (حسن پورشیرازی) و دو پسر ناتنی اش؛ علی (حامد بهداد) و رضا (محمد ولی زادگان) بر دو وجه استوار است؛ خانه و زن. دو وزنه تعیین کننده که به واسطه جایگاهی که در ذهن فیلمساز و اندیشه تفکری فیلم دارند، کارکرد تمثیلی/ عینی یافته و واجد شخصیتی منحصر به فرد و بدیع می‌شوند. همچنان‌که خانه کلنگی با طراحی و پرداخت دراماتیک با رازی سر به مهر از گذشته که در دل خود دارد و به تدریج افشا می‌شود؛ هویتی مستقل می‌یابد، رویکرد فیلم و نگاه فیلمساز به کاراکتر زن نیز با ظرافت این آیینه گی و جایگزینی تمثیلی را جاسازی و تداعی می‌کند.

هرچند حضور زن (در مفهوم عام کلمه) به عنوان دستاویزی برای قدرت نمایی جنسی مردانگی پدر مقابل پسران عزب‌اش؛ از اولین سکانس لحاظ شده، اما ورود زنِ تأثیرگذار فیلم؛ رعنا متین (لیلا حاتمی) که معادلات بازی قدرت بین پدر و پسران را برهم می‌زند، در دقیقه ۲۵ با زمینه چینی حساب شده اتفاق می‌افتد.

درست در بزنگاهی که پدر با کش و قوس بسیار و جز دادن‌های طولانی مدت پسرهایش (حتی قبل از شروع فیلم)، بالاخره راضی به فروش خانه کلنگی شده و به نظر می‌آید قرار است قصه به نقطه ثبات نسبی برسد، ورود رعنا این تعادل لغزان را برهم زده و مسیر درام را تغییر می‌دهد. با این جایگزینی علاوه بر آنکه نقش و ریشه‌های مشترک خانه و زن نشانه‌گذاری می‌شود که یک کاشت حساب شده برای برداشت؛ افشاگری پایانی است، تعیین کنندگی این زن به واسطه پرداخت بدیع کاراکتر در ذهن مخاطب حک می‌شود.

چراکه رعنا فقط کاراکتری تأثیرگذار برای تغییر مسیر درام و بهانه‌ای برای به چالش کشیدن روابط و موازنه قدرت بین پدر و پسران بر سر عشق و خانه نیست. او نقشی مختص به خودش و متناسب با خوانش فیلمساز از زن مدرن امروزی بر سر چندراهی زنانگی/ استقلال/ عشق/ هویت/منافع مادی/... دارد که این شخصیت چندوجهی را واجد تمایز از جنس جنونی ملموس و در عین حال گیج کننده می‌کند.

رعنا متین از بر دوش کشیدن صلیب تقدیری زنانِ همیشه عاشقِ تنها (در جهان فیلم/ جهان واقعی) پا را فراتر گذاشته و با پردازشی بکر تبدیل شده به مصداقی سینمایی، واقعی، مختصر و مفید از زنی بی‌سر و سامان و بلندپرواز که در شطرنج عشق، مات می‌شود.

زنی که بیش از ظرفیتِ جامعه مردسالار و مردان پیرامون اش، روی بازی گردانی زنانگی شکننده خود حساب کرده و همین خطای محاسباتی (چه بسا خطای ازلی/ ابدی همه زنان قربانی) است که او را آسیب پذیر، عاشق و بازنده این بازی بی‌رحمانه می‌کند.

گویی رعنا متین مصداق این شعر عاشقانه محمدعلی بهمنی است:

با همه بی‌سر و سامانی ام
باز به دنبال پریشانی ام
طاقت فرسودگی‌ام هیچ نیست
در پی ویران شدنی آنی ام