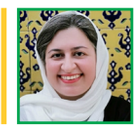
آرمان ملی
armanmeli.ir
سال هشتم
شماره ۲۱۶۱
چهارشنبه
۰۱ • ۰۵ • ۱۴۰۴
۲۷ محرم ۱۴۴۷ / ۲۳ جولای ۲۰۲۵

یادداشت

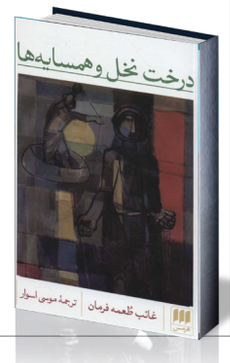
تاریخ در رمان

«درخت نخل و همسایه‌ها»



نسیم خلیلی
نویسنده و پژوهشگر

رمان «درخت نخل و همسایه‌ها»ی غائب طعمه فرمان را نخستین رمان عراقی «به معنای دقیق هنری و تام و تمام عبارت» شمرده‌اند. روایتی تامل برانگیز و دلکش و خوش‌خوان از تاریخ معاصر عراق، زندگی فرودستان، رنج‌ها و شادی‌هایشان، تبعات پس از جنگ‌های جهانی، تعامل سنت و مدرنیسم و دیگر نمادهای جهان نو در قالب قصه‌ای شریف با توصیفاتی دلفریب و زیبا و روایت‌هایی مشحون از مولفه‌های انسان‌شناسانه، جامعه‌شناسانه که موسی اسوار، مترجم کتاب، در پیشگفتار تصریح کرده است که: «وجه شاخص آثار این نویسنده اختیار موضوعات و شخصیت‌ها از متن واقعیت و حیات اجتماعی مردم در ادوار مختلف تاریخی است. رمان‌های غائب طعمه فرمان عمدتا ناظر به دوره‌های متعدد تاریخ معاصر عراق است. او به کشف عمق جامعه عراق در شرایط جنگ جهانی دوم و برهه‌های پس از آن اهتمام داشت و چشم‌انداز ادبی-فکری پربار از واقعیت عراق و مردم آن، خاصه در دوران اشغال انگلیسی‌ها ارائه کرد و تحولات و پدیده‌های اجتماعی-اقتصادی نشأت گرفته از آن دوران از جمله فقر و گرسنگی و بیماری و بی‌سوادی و جرم و جنایت و بازار سیاه و روسپی‌گری و انواع نابسامانی‌های دیگر را هنرمندانه نشان داد. این رصد تحولات اجتماعی و سیاسی با واکاوی لایه‌های درونی شخصیت‌های رمان‌ها و وصف و تحلیل تناقضات خاص آنها همراه است.» «درخت نخل و همسایه‌ها»، بیش از هرچیز بر اشغال عراق از سوی انگلیسی‌ها پس از جنگ جهانی دوم ناظر است و با چالش سنت و مدرنیسم شروع می‌شود؛ قصه سلیمه نانوا، زنی تنها و سرگشته که از پس سال‌ها خمیر گرفتن و دست و تن به هرم داغ تنور سپردن، در برابر شراکت برای خرید فرنان باگت‌پزی، وسوسه می‌شود و این آغاز کشاکش‌هایی ست که با روایت‌های ماتروشکایی دیگر، قصه‌ای کمال یافته و پخته و اندوهگین را از سرگذشت انسان فرودست در تاریخ معاصر عراق برمی‌افراز. مصطفی ماجرای فرباگت‌پزی و رهایی از کار دشوار نان پختن در تنور سیاه را با این تعابیر برای سلیمه‌ی نانوا شرح می‌دهد تا از دل دیالوگ‌هایی ساده، مخاطب بتواند باز آفرینی دوره‌ی پرتب و تاب و جدیدی را در زیر پوست حیات سنتی مردمان این سرزمین بازیابد: «جنگ خیر و شر داره. شرش همین گرونی و نون پخت زندون و چای و شکر کوپنیه و آدم نمیدونه کی بمب می‌افته و دخلشو میاره و... خیرشم مال کسیه که مغزش کار میکنه.» مصطفای روایت غائب طعمه فرمان پس از این مقدمات و در ادامه، گریز می‌زند به مدرنیسم و تجدد و ماشینی شدن تدریجی زندگی‌ها که در ادبیات داستانی معاصر راوی در ایران هم موضوع و بن‌مایه روایت‌های پرشماری بوده است از جلال آل احمد بگیر تا منصور یاقوتی و غیره: «اگه برق هس و شبومث روز روشن میکنه چرا باس شمع روشن کنیم؟ و اگه فر باگت‌پزی هس که هر به ربع صد تا نون باگت میده بیرون، چرا باس زن نونوا پای تنور وایسه و دود چشاشو کور کنه که ساعتی ده تا قرص نون درآره؟... انگلیسیا تو عراق ریخته‌ن؛ یه میلیون انگلیسی و هندی و سیک و نپالی. کاری به چیزای دیگه نداریم. اگه فرنون پزی بخواد روزی هزارتا نون باگت به انگلیسیا میفروشه. این طلا نیس؟» چنانچه پیداست در همین جملات ساده، تاریخنگاری فرودستان را در تعامل با حضور و همزیستی با خارجی‌ها می‌توان بازیافت: نیازمندی و امیدواری به تغییر سبک زندگی که گذراست و از همین رو وقتی انگلیسی‌ها از عراق می‌روند این فرودستان نیازمندند که بیش‌ترین ضربه را می‌خورند. بعدتر آنجاکه نویسنده به توصیف صف طویل کارگرانی می‌پردازد که آمده‌اند از انگلیسی‌ها کار بگیرند، به روشنی می‌توانی نمونه‌های مشابه روایت را در ادبیات داستانی ایران نیز به یاد بیاوری؛ قصه‌ی «جزیره‌ی پرویز مسجدی مثلاکه دقیقا همین منظره است، صفی از کارگران جویای کار در برابر کمپانی و کارخانه‌ی انگلیسی‌ها که منتظر بازشدن درها هستند و طعمه فرمان با این دیالوگ‌ها بازنمایی‌اش می‌کند: «- نمی‌دونی کی درو وا میکنن؟ - ساعت نه. - الآنکه ساعت از ده گذشته. - راستشو میخوای؟ هروقت عشقشون کشید درو وا میکنن... هروقت که آدم لازم داشته باشن. - ونمیدونی چه آدمایی لازم دارن؟ - هرکس که از کاری سررشته داشته باشه... راننده، مکانیک، نجار، آهنگر.» و وقتی راننده‌ها و مکانیک‌ها را صدا می‌زنند، جوان کارگر بنای شوخی را با پیرمرد مفلوکی می‌گذارد و از دل این شوخی‌ها شمه‌ی دیگری از واقعیت حیات تاریخی مردمان بومی در تعامل با اشغال و همزیستی با غربی‌ها بازنمایی می‌شود: «- دیدی {مکانیک‌ها رو صدا زدن و تو رو نه؟} چرا مکانیک نشدی؟ - به خدا عموجان اگه میدونستم باس موزائیک بشم می‌شدم. - موزائیک نه مکانیک. - به هر حال مخلص جز با بیل کار نکرده بیلم این روز را به درد نخوره.» این دیالوگ‌ها و فضاسازی، کاملا یادآور داستان «غریبه‌ها»ی احمد محمود است و اینجاست که باید گفت مرزهای جغرافیایی، واقعیت تاریخمند و هویتی ندارند شاهدش هم همین که مردمانی که ظاهرا در دو سو از مرزها و در دو سرزمین زندگی می‌کنند، هر کدام سرنوشت و روزگاری مشابه را از سرگذرانده‌اند؛ افزون بر «غریبه‌ها»، احمد محمود در قصه «آسمان آبی دز» نیز به کشاورزانی همچون پیرمرد روایت طعمه فرمان اشاره می‌کند که خاطره‌ی مزرعه و بیل زدن‌هایشان را حسرتناک به یاد می‌آورند؛ آدم‌های قصه آسمان آبی دز، در گفت‌وگوهایشان مدام اذعان می‌دارند که اگر کار زراعت رونقی داشت، هرگز خودشان را به فلاکت کار بر روی نفت و برای انگلیسی‌ها مجبور نمی‌کردند.



نقدهای یک منتقد ادبی بر ساخته اکتای براهنی

«پیر پسر» براهنی و فراروی از ژانر

آرمان ملی- احمد بیرانوند: آیا من در این مجال می خواهم از «پیرپسر» دفاع کنم؟ تمجید کنم؟ یا خلاف جریان واکنش‌های عمومی این روزها، اخلاق مدارانه آن را اثری خلاف ادب و عرف اجتماعی تلقی کنم؟ در همه این نگاه‌ها و اظهارنظرها چیزی فراموش می‌شود که به گمانم اگر به آن پرداخته شود درک درست‌تری از آنچه می بینیم به دست می‌آید و آن این است که: پیرپسر نه مانیفست جامعه‌شناسی است نه تعیین‌کننده حدود شرعی و اخلاقی جامعه! پیرپسر یک فیلم است؛ یک فیلم که میل دارد اگر فیلم نبود کتاب باشد و از همین دریچه به اشارت عرض می‌کنم اگر کسی کتاب خوان نباشد، قسمت‌هایی از لذت دیدن این فیلم را در لایه‌های زیرینش از دست داده است و البته اگر کتاب خوان هم نباشد در عوض می‌تواند از لذت‌هایی که از کشف خودش به دست آورده، غرق شود؛ خلاصه آنچه با من از فیلم مانده و می خواهم با شما در میان بگذارم از خود فیلم است نه حواشی آن؛ چیزی که مرا به لایه‌های دیگر می‌برد که گمانم بشود لذت تماشا را دوچندان کند. چون شواهد نشان می‌دهد خود «اکتای براهنی» کارگردانی است که از کشف لذت می‌برد. پس اگر فیلم را با دقت نگاه نکرده‌اید این نوشته هم به دردتان نمی‌خورد، اما اگر درست دیده باشید یا اینکه بخواهید درست ببینید، حرف مشترک بسیاری پیدا می‌کنیم.

قاب یا کادربندی:

یکی از ویژگی‌های خاص پیر پسر کادربندی‌های آن است. کارگردان مایل است در لحظاتی هرچند کوتاه کادربندی فیلم را از حالت داینامیک به حالت استاتیک درآورد، کمی کلمات بی خود و بی جهت قلمبه‌سلمبه شد، می خواهم بگویم خیلی از نماها عکس است؛ صامت است و کارگردان در این مورد وسواس زیادی به خرج می‌دهد. انگار تمام صحنه از قاب‌های عکسی تشکیل شده که پی در پی مایلند از یک نمای صامت، حرکتی مصوت بسازند؛ قاب آشپزخانه یکی از این نماها است که به ناگاه ما را با یک کادر پر از سکوت ولی درعین حال آبستن حوادث روبه رو می‌کند. قاب «کنار هم نشستن دو برادر روبه‌روی تلویزیون» یا «قاب نمای راهرو» که در انتهای آن یک آینه وجود دارد، از این دست هستند. (کارگردان پیش‌ازین هم از پتانسیل نمای راهرو، در فیلم «پل خواب» بهره برده است) یکی از جالب‌ترین این قاب‌بندی‌ها، نمای مکالمه شبانه رعنا (لیلا حاتمی) و علی (حامد بهداد) است. در این قاب که امکان و شرایط اولین ارتباط لمسی و برخورد معاشقه‌گونه فراهم می‌شود، کارگردان تمام کاناپه، چهره دو بازیگر، حرکات دست و پا را در یک قاب نگه می‌دارد؛ گویی او بیش از گرفتن فیلم، دغدغه ثبت لحظه را به‌عنوان عکاس دارد. دیگر قاب، اولین ورود خانواده سه‌نفره (پدر و دو پسر) به خانه مستأجر تازه‌وارد (رعنا) است که پدر با سبد گل به همراه دو پسرش در ورودی و زن روبه‌روی آنها ایستاده است. انگار به‌ناگاه تمام روایت داستانی فیلم، تقابل شخصیت‌ها و... در یک قاب کوتاه مرور می‌شوند و به رخ مخاطب کشیده می‌شود.

چیدمان صحنه:

این اصطلاح «بازی» دوسویه است؛ یعنی کارگردان هم با نور بازی می‌کند و هم مخاطب را به بازی می‌گیرد. صحنه‌های حساس و کلیدی عموماً در تاریک روشن نوری کم جان شکل می‌گیرند. اشیاء در پرتو این نور کم در فضایی وهم‌آلود بازتعریف می‌شوند. (منظور از بازتعریف را جلوتر شرح می‌دهم) به ندرت در خانه نور کامل دیده می‌شود. صحنه‌های ورود به پارتی روشن فکرمآبانه، گفت‌وگوهای علی و رعنا، بزم‌های غلام (حسن پورشیرازی) و هم پیاله‌گی‌ها، همه در فضایی تاریک روشن شکل می‌گیرند تا صحنه پایانی که دیگر از نور روز به طور کامل خبری نیست. یکی از معدود قاب‌هایی که نور کاربرد روشن و مثبتی می‌یابد، کلوزآپ صورت رعنا هنگام دوش گرفتن و تلألؤ نور بر صورت او میان هجوم آب است که در القای حس استیصال به مخاطب و تردیدهایش بسیار موثر است. چیدمان صحنه ما را به یاد خانه‌های اشراف روسی و تابلوهای نقاشی خانواده‌های متجمل غیرایرانی می‌اندازد؛ خانه‌ای که زرق و برقش مربوط به گذشته است و فقط یادگار و کهنگی این تجمل در اشیا و چیدمان دیده می‌شود. استفاده از هیچ شیئی همزمان با اکت بازیگران بی‌دلیل نیست و کارگردان در تمرکزش بر اشیاء در صحنه، به موازات نقش آن در بازی شخصیت‌ها دقت و توجه نشان می‌دهد. این دقت آنچنان برای اشیاء هویتی مستقل قائل می‌شود که در پایان فیلم با وجود حذف فیزیکال شخصیت‌ها و تمام شدن بازی‌ها، دوربین همچنان در اتاق‌ها و بر دیوارها می‌چرخد تا بار دیگر تمامی صحنه‌ها را با مخاطب در میان بگذارد و تاکید کند خانه هویتی داشته که حتی بر هویت پیشین و پسین بازیگران و نقش‌های افراد حاضر در آن، سایه انداخته است. حضور آینه در انتهای راهرو و روبه‌رو شدن پدر با آن در انتهای فیلم، روبه‌رو شدن پسر کوچک با آینه درحال مستی، بیرون کشیدن چاقو از ظرف شویی توسط علی در ابتدای فیلم، تابلوهای نقاشی و حضور گاه‌وبیگاه آنها در صحنه‌ها، مبل‌ها، چه مبل دو برادر هنگام بازی و چه مبل رعنا و علی در خانه‌ی رعنا) گردن‌بند رعنا و... همه و همه نشان از تأمل و درنگ کارگردان بر اشیاء است.

گاهی این درنگ تنها به تصویر بسنده نمی‌کند بلکه از تأثیر صوتی و صدای آنها هم بهره می‌گیرد. گردن‌بند در دست رعنا دارای صداست؛ صدای سیفون در انتظارها به عنوانه یک میان‌بند دو اکتِ یک بازیگر حضور دارد که نمونه مؤثر آن در صحنه کتاب فروشی دیده می‌شود. جایی که علی منتظر بیرون آمدن بالادست خود از دست‌شویی است و سعی می‌کند خشم خود را کنترل کند. قدم زدن رعنا و صدای کفش‌های او در سمساری هم می‌تواند در همین دسته طبقه‌بندی شود.

سلطه ادبیات:

از تیتراژ فیلم گرفته تا یادداشت‌ها و اشارات این طرف و آن طرف می‌گویند که فیلم متأثر یا مقتبس از برادران کارامازوف و ابله داستایوفسکی یا یادآور شاهنامه است. بله! روایت پدری معلوم‌الحال با پسرانی متضاد (صالح و سربه‌هوا) یا پسرکشی، در سیر ادبیات داستانی جهان، دست‌مایه‌ی نویسندگان بسیاری بوده و در این اثر هم روایت داستانی بیانگر این تأثیرپذیری است اما واقعیت امر این است که فیلم نه از نظر ماجرا بلکه از نظر ساختار و حیث روایی با یک شبه ساختارشکنی به یک رمان- فیلم تبدیل شده است؛ چیزی که بر پرده می‌بینیم نه رمان برادران کارامازوف است نه فیلمی بر اساس برادران کارامازوف؛ بلکه روایتی سینمایی از ذهن اکتای براهنی است که ساختار رمان را در فیلم پیاده می‌کند. تلفیقی از نثر و روایتِ رمان در نثر فیلمنامه! زین پس خواهیم دید که همه چیز در خدمت این تلفیق است که کارگردان با دقتی عجیب همه عناصر را در خدمت این نگاه به‌کار گرفته است: در میان داستان‌نویسان و بعضی مدرسین داستان‌نویسی مرسوم است که بهترین صحنه برای یک شروع داستان را، زمانی کمی پیش از اتفاق اصلی بدانند. در آثار بسیاری از سینماگران هم همین تکنیک دیده می‌شود. در فیلم پیرپسر هم شروع داستان با گفت‌وگوی شوکه‌کننده دو پسر درمورد کشتن پدر و نقشه قتل او شروع می‌شود. در ادامه به سبک و سیاق رمان‌های کلاسیک در سه صحنه: «علی در کتاب‌فروشی، رضا در تلاش برای فروش آپارتمان و غلام درحال تلاش برای سوار کردن زنی در خیابان» سه شخصیت کلیدی پردازش می‌شوند. این تمهیدات هم در شروع و هم در شخصیت‌پردازی، شگردی رمان‌مآب است که آنچه بر شخصیت رفته، کاراکترها ده‌ها صفحه مونولوگ دارند و صحنه پردازی‌ها ترکیبی از «موقعیت و ماجرا» هستند که نیازمند توصیف و توضیحات موازی است؛ ازین منظر نه‌تنها فیلم بلند نبوده بلکه به قاعده و براساس تسلط نویسنده به فرهنگ رمان‌نویسی است.

دیالوگ‌ها:

در فیلم همه نوعی دیالوگ دیده می‌شود. از دیالوگ‌های اختصاری و سمبولیک گرفته تا دیالوگ‌های رئال! گاه دیالوگ‌هایی دیده می‌شود که ساختار داستانی و پی‌رنگ را شکل می‌دهند و در بعضی دیالوگ‌ها ما از حد یک شعار فراتر نمی‌رویم. ما در دیالوگ‌های معمول دعوای سه‌نفره‌ی پدر و پسرها یا دیالوگ‌های سر میز شام خانه رعنا، شاهد گره‌گشایی‌های داستانی هستیم و نویسنده مایل است که گره‌ها را در عصبیت تنش‌ها و جدال‌های لفظی باز کند. در این شیوه هم باورپذیری قصه بالاتر می‌رود و هم درنگ‌های عاطفی و برون‌ریزی‌های هر شخص بیشتر به چشم می‌آید اما این شگرد همیشه موفق نیست؛ چراکه در دیالوگ‌های رعنا و علی یا دیالوگ‌های چهارنفره پیش از شام، مفاهیم شعاری بر ادبیت و داستان اثر می‌چربد. به عبارتی آنگاه که بحث روشن‌فکری و روشن‌فکران می‌شود یا وقتی علی در محیط روشنفکران و هنرمندان قرار می‌گیرد یا قضاوت میان خوب بودن و بد بودن در گفت‌وگوها به صراحت می‌رسد، نگاه براهنی ایدئولوژیک می‌شود. این نوع ایدئولوژی نه از دست ایدئولوژی‌های دیالوگ‌های فیلم‌های ارزشی است بلکه ماحصل همان ساختار رمان- فیلم است که به ناچار سر از قضاوت‌های تاریخی درمی‌آورد. گویی براهنی به جای قضاوت شخص سر از قضاوت نسل درمی‌آورد و در روایت‌هایش از زبان شخصیت‌ها به جای شخصیت‌پردازی یک تیپ و یک طیف را توصیف می‌کند که چندان خوشآیند نیست. این تیپ‌گرایی‌ها همیشه شعار محض نیست و گاهی در توصیف شخصیت‌ها قدم‌های مثبتی برمی‌دارند. مثلاً در دیالوگ‌های برادر کوچک‌تر و مونولوگ‌هایش شخصیت عام او بیشتر به چشم می‌خورد یا در دیالوگ‌های علی میان دیالوگ‌های چهارنفره‌ی پیش از شام خانه رعنا، اندکی سرگذشت خود اکتای براهنی را می‌بینیم: کسی که قبلاً فیلم مستند ساخته و حالا برنامه دیگری در ذهن دارد. نوع دیگری از دیالوگ هم که فضای روانی داستان و صحنه را با زیبایی بیشتر نشان می‌دهد و با بافتار کل قصه همراه است، دیالوگ‌های جنون‌آمیز دو برادر در صحنه سیلی زدن آنها به یکدیگر است. دقیقاً دیالوگ یک آدم هوشیار و روشنفکر با یک آدم مست و عام به تصویر کشیده شده که از کلمات در راستای فضاسازی نهایت استفاده شده است. در همین اثنا مونولوگ قصاری چون: «مردی که قانون نداره همچنان پسره» هم شکل می‌گیرد که گویی نویسنده مایل است از شیرینی این کشف سطحی و عام، مخاطب را بی‌بهره نگذارد و کمی فضا را ساده‌تر و قابل فهم‌تر کند.

نشانه‌شناسی:

استعاره بحثش با سمبل و اسطوره متفاوت است؛ مثلاً وقتی در فیلم غلام (پدر) به‌ناگاه از نقشه پسرانش برای قتلش خبردار می‌شود مخاطب را بی هیچ عجله‌ای با فضای زیستی کاراکترها آشنا می‌کند. براهنی این ساختار را هوشمندانه چیده که حتی طولانی بودن فیلم هم در خدمت اجرای این ایده است. در بعضی نقدها دیده می‌شود که بعضی بر این باورند شاید می‌شد این فیلم کوتاه‌تر باشد. خود من هم در ابتدا در این باره مردد بودم اما وقتی با نگاه ساختار ترکیبی رمان- فیلم به اثر نگاه کردم یادم افتاد که در رمان‌های روسی هم گاهی برای شرح خودبه‌خود ما به یاد اسطوره‌های پدرکشی در تاریخ بشری می‌افتیم که در میان زندگی بسیاری از شاهان و شاهزادگان رخ داده است، اما برخورد استعاری در واقع چندلایه کردن متن و تصویر است؛ یعنی تصویر در همان حین که می‌خواهد در خدمت پی‌رنگ و حرکت‌های طولی و عرضی داستان فیلم باشد، می‌تواند لایه دیگری نیز به مخاطب متبادر کند. به عبارتی تصویر به موازات انتقال اتفاق، تولید معنای دیگری را هم در دستور کار قرار می‌دهد. فیلم پیرپسر پر از برخوردهای استعاریک است که تعدادی از آنها را با هم مرور می‌کنیم:

رد گل‌آلود تشک در حیاط: غلام زمانی که اقدام به خالی کردن طبقه دوم بر برای مستأجر جدید می‌کند، تمام وسایل را بیرون می‌ریزد. در این میان تشک قدیمی را به سختی به داخل حیاط می‌کشاند که رد تشک کف حیاط باقی می‌ماند. تشک این جا نشانه زنان و سابقه همخوابگی‌های غلام است که ردش بر حیاط می‌ماند؛ حیاطی که مدفن زنان این رابطه است. گویی با اینکه غلام تلاش دارد همه آن زنان را از زندگی‌اش دور بیندازد اما رد آنها همچنان پیداست. سخنرانی ترامپ و پخش آن از تلویزیون: اخبار تلویزیون در دو نوبت ترامپ را نشان می‌دهد. در یکی از بخش‌ها غلام اشاره می‌کند «کاش که بمب سر همه بیندازند و خلاص شویم» و دیگر بخش وقتی است که یک خانم سیاست‌مدار (نانسی پلوسی رئیس نمایندگان کنگره) متن تحویلی ترامپ را پاره می‌کند و غلام باز می‌گوید که «همه آنها مثل هم هستند!» لایه‌های زیرمتن این صحنه‌ها سرنخ‌های جالبی برای درک تضادهای فضا به ما می‌دهد. فیلم تماماً در فضای روسی زیست می‌کند اما اخبار کاملاً محصور غرب و ماجرای غرب به خصوص آمریکاست. وقتی غلام ادعا می‌کند که همه آنها شبیه هم هستند، آیا منظورش رفتار غربی‌ها و شرقی‌ها است یا نه رفتار زن با ترامپ را مدنظر دارد که در واقع یادآور رفتار رعنا با خود او است؟ مقاومتی که شدیداً او را مستأصل کرده است.

تابلوهای تاریخی: وجود تابلوهای رستم و سهراب و... تلویحاً خبر از حادثه می‌دهند؛ هم خون‌ریزی‌ای که در پیش است هم این‌که اقدام برای تصاحب معشوق پسرش، عملا فرقی با کشتن او ندارد. این صحنه به هنگام رقص شمشیر خودنمایی بیشتری پیدا می‌کند.

شاخ‌های روی دیوار: در صحنه‌های پایانی فیلم که پدر در حال اعترافات هولناک است در یک لحظه شاخ‌های روی دیوار دقیقاً پشت سرش قرار می‌گیرند و از او تصویری دیو گونه می‌سازند. بالا آوردن غلام و خالی کردن سطل استفراغ روی سر پسر کوچک (رضا) هم استعاره‌ای از برون‌ریزی پنهان سالیان است که حالا یکباره همه را در اعترافی جنون‌آمیز روی پسرش خالی می‌کند.

موسیقی: به غیر از آهنگسازی متن که در ایجاد فضای پر از ترس موفق عمل کرده است، در فیلم دو آهنگ با ارجاع برون متنی وجود دارد: یکی آهنگ «گرجستانم را پس بده» محسن نامجو و یکی ترانه «شب تیره» فرهاد مهراد. در متن آهنگ نامجو که پر از پرش‌های تاریخی با ربط و بی‌ربط است، شاهد حکایت تسلط روسیه و جدال همیشگی‌اش با ایران هستیم. «کورتنیدزه» به‌عنوان کشتی‌گیر گرجی که سه بار کشتی‌گیر ایرانی را شکست داده، نماد نماینده روس‌ها می‌شود و گرجستان که همیشه محل جدال تاخت‌وتاز دو همسایه روس و ایران بوده است. جدا از قرابت فضای روسی حاکم بر فیلم، موسیقی یادآور جدال پدر و فرزند برای معشوقه مشترک است. جدال بر سر معشوقه‌ای گرجی که گویی پسر باید از پدر پس بگیرد.

در جای دیگر فیلم پسر ارشد خانواده (علی) مشغول گوش دادن دکلمه فرهاد از ترانه شب تیره است که اصل این آهنگ هم روسی است و در متن این ترانه هم بارها از شبی تیره یاد می‌شود که در آن نبردی سخت و اتفاقی هراس‌انگیز رخ داده است. این دو متن به‌عنوان یک ارجاع بیرونی و لایه‌های موازی قصه می‌توانند نشانه‌هایی برای چیدن تمهید جنایت‌های پایان فیلم باشند.

پی‌نوشت:

برای بار اول که به تماشای «پیرپسر» رفتم، چرا می‌گویم بار اول؟ بله! چون بار دومی هم در کار بود و البته بار سومی... بگذریم! برای بار اول یک سینمای خلوت، سانس ظهر و در وسط هفته را انتخاب کردم. بقیه سانس‌ها پر می‌شد. بار دوم یک سانس شلوغ را که تمام صندلی‌ها پر بود، انتخاب کردم. در سانس خلوت همان تعداد کم تماشاچی، در شوک بودند. حرف نمی‌زدند و حتی صدای جابه‌جا شدن روی صندلی هم، بقیه را به هم می‌ریخت. انگار ترسی در وجود مخاطب نهفته بود که می‌خواست در مقابل این حجم از زبری و زشتی واقعیت خودش را محافظت کند. در سانس شلوغ همان ترس وجود داشت اما ترس فردی به ترس جمعی تبدیل شده بود. مخاطبان گاهی دوست داشتند که بخندند؛ خنده‌های هیستریک! یعنی جمعی به خودشان بقبولانند که «نترسید! آن چه می‌بینیم فیلم است. نگران نباشید! به‌زودی همه چیز تمام می‌شود و با روشن شدن سالن همه به دنیای واقعی برمی‌گردیم» این مقدمه برای این بود که بگویم پیرپسر پیش از هر چیز سه ساعت و هفده دقیقه مرور ذات انسانی است که می‌تواند باشد یا هست یا خواهد بود. انسانی که در همه صندلی‌های سینما نشسته است.