www.pecritiue.com

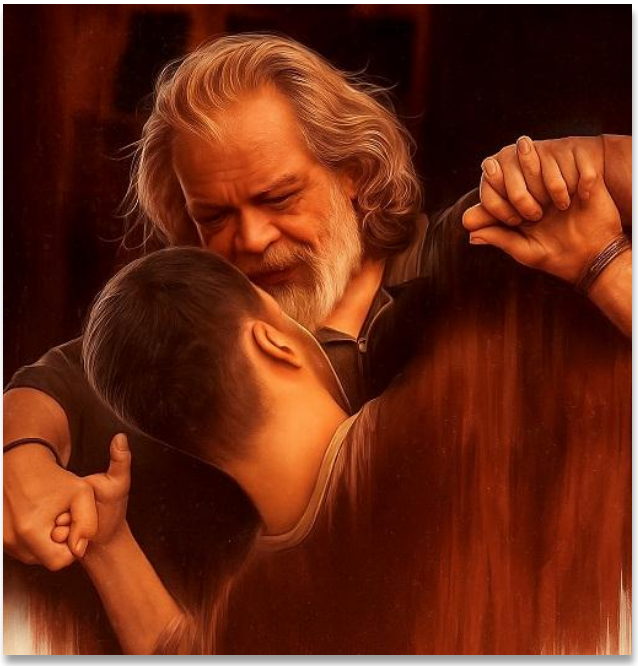
مرداد
۱۴۰۴

نقد اقتصاد سیاسی

پدر نمی‌میرد

پدرکشی و خشونت در «پیرپسر»

شایان محمدی



در این نوشتار، بخش‌هایی از داستانِ فیلمِ پیرپسر روایت و تحلیل شده‌است. ازاین‌رو، مطالعه‌یِ آن به خوانندگانی که هنوز فیلم را ندیده‌اند و مایل نیستند پیش از تماشا از جزئیاتِ داستان مطلع شوند، توصیه نمی‌شود.

داستایفسکی و ادبیاتِ روس، از آشناترین عرصه‌هایِ اندیشه در حیاتِ فکریِ ما هستند؛ هرکس، به نوعی، با ایشان مواجه شده یا بخشی از این آثار را تورق کرده است. فیلمِ **پیرپسر** ساخته‌یِ اکتایِ براهنی (براهنی، ۱۴۰۴) را نیز می‌توان بخشی از همین مواجهات دانست؛ مواجهه‌ای سینمایی با مفاهیمی که از دلِ سنتِ داستایفسکی‌وار می‌آیند. مسیرهایِ گوناگونی برای خوانشِ آثارِ *داستایفسکی* و بازخوانیِ میراثِ او وجود دارد. در این نوشته، خود را وام‌دارِ معلمی می‌دانم که در سال‌هایِ دبیرستان، ما را به جهانِ ادبیاتِ روس کشاند؛ کسی که از گیدنز تا داستایفسکی پرسه می‌زد و برایِ ما، اندیشه‌یِ فلسفی، تجربه‌یِ تاریخی و رنجِ انسانی را در امتدادِ هم ترسیم می‌کرد.

در دنیایی که شر دیگر یک اتفاق نیست؛ بلکه ساختار یافته است، بازگشت به داستایفسکی؛ بازگشت به پرسش‌هایِ بنیادی‌ست: چگونه می‌توان زیست وقتی که حقیقت، وجدان و معصومیت همگی زیرِ تیغِ شرِّ نهادی و روزمره قرار گرفته‌اند؟ *داستایفسکی* نه به ما امیدِ واهی می‌دهد و نه در برابرِ زشتی‌ها کرخت می‌شود؛ او وادارمان می‌کند نگاه کنیم، تأمل کنیم و شاید از دلِ همین سیاهی، بارِ دیگر امکانِ اخلاق را بجوییم. *سوزان لی اندرسون* در *فلسفه‌ی داستایفسکی* (اندرسن، ۱۳۸۵) نه‌تنها خطوطِ اصلیِ اندیشه‌یِ او درباره‌یِ آزادی، اختیار، گناه و وجدان را می‌کاود، بلکه جایگاهِ کودک (فرزند) را به‌عنوانِ حاملِ هم‌زمانِ رنج و امکان نشان می‌دهد: از قربانیِ شر تا افقِ امید.

در دلِ نظمِ مدرنِ پدرسالارانه، این مسئله پدیدار می‌شود: خشونت چگونه بر بدنِ فرزندان و زنان حک می‌شود؟ و چرا هر تلاشی برایِ والایش[1] یا گسست، یا به شکست می‌انجامد یا در هیأتی تازه از سلطه بازمی‌گردد؟ **پیرپسر**، در این خوانش، صرفاً یک روایتِ روان‌کاوانه نیست، بلکه بوطیقایی است از خشونتِ نهادینه‌شده در بطنِ خانواده و در عین حال «دولت–ملت»؛ خشونتی که در اشکالِ **پدرکشی**، **زن‌کشی** و **امتناعِ**

والایش، بازتولید و تبارمند می‌شود. در چنین نظمی، خشونت نه انحرافی موقتی، بلکه بخشی از زیرساختِ اجتماعی است. این متن از دلِ همین وضعیت می‌پرسد: آیا هنوز، در دلِ نظمی که **خشونت** را بنیانِ خویش کرده، می‌توان از امکانِ گسست، از دگرگونیِ میل و از سوژگی سخن گفت؟

در نگاهِ *فروید*، نوشتارِ *داستایفسکی* خود نمونه‌ای از *والایش* است: دگرگونیِ امیالِ ناهشیار به امرِ فرهنگی. (فروید، ۱۳۷۳) با این حال، این والایش در موردِ داستایفسکی ناکامل می‌ماند؛ میلِ پدرکشی و احساسِ گناهِ ناشی از آن به‌تمامی به رهایی نمی‌انجامد و در قالبِ صَرع و انزوا ادامه می‌یابد. اگر والایش محقق نشود، امرِ سرکوب‌شده یا به درون بازمی‌گردد (در قالبِ بیماری‌هایِ روان‌تنی، اضطراب یا افسردگی) یا به بیرون نشت می‌کند و در شکلِ خشونت و خودویرانگری بروز می‌یابد. این ناکامی، در **پیرپسر** نیز مشهود است: خشونت نه حاصلِ روان‌پریشی، بلکه محصولِ انسدادِ ساختاری در نظمِ پدرسالارانه‌ای است که امکانِ والایش را از میان می‌برد.

اما اگر از منظرِ ***تبارشناختی*** به مسئله‌یِ پدرکشی نگاه کنیم، آن‌گاه با ساختاری اجتماعی–سیاسی مواجهیم: تلاشی برایِ مقاومت در برابرِ سازوکارهایِ سلطه‌ای که در هیئتِ پدر، دولت یا قانون ظاهر می‌شوند. *برادرانِ کارامازوف* (داستایوسکی، ۱۳۹۹)، با بازنماییِ پدری خشن و کاریزماتیک، بحرانی در نسبت با قدرت را پیش می‌کشد؛ پدرکشی در این اثر نه به‌معنایِ رهایی، بلکه تکرارِ ساختارِ سلطه است. **پیرپسر** نیز همین چرخه را بازآرایی می‌کند: پدر نه صرفاً یک فرد، بلکه نظمی نهادینه‌شده است که حتی پس از مرگِ فیزیکی، سلطه‌اش در بدن، زبان و گناه ادامه می‌یابد. پسران، به‌جای رهایی، حاملانِ انضباط‌اند. حاملانی ناخودآگاهِ نظمی که پیش‌تر خود قربانی‌اش بوده‌اند.

در این خوانش، پسر اگر در جایگاهِ پدر قرار گیرد، نه‌تنها رنجی را که از او متحمل شده فراموش می‌کند، بلکه همان ساختارِ خشونت‌بار را تداوم می‌بخشد. او بدل به پدری می‌شود که زمانی از او زخم خورده بود. این همان بازتولیدِ تاریخ در قالبِ سلطه است: چرخشی که در آن، رنج به آگاهی بدل نمی‌شود، بلکه به سلطه‌ای نو در لباسِ آشنا تبدیل می‌گردد.در چنین بستری، پدر نه‌تنها غایب نیست، بلکه دقیقاً در غیبتِ

فیزیکی‌اش است که قدرت‌مندتر عمل می‌کند؛ از طریقِ بدنِ پسر، تصمیم‌هایِ او و سکوت‌هایی که در برابرِ بی‌عدالتی تکرار می‌شود.

در نهایت، چه در تحلیلِ فروید از داستایفسکی، چه در تبارشناسیِ قدرتِ پدرسالار، و چه در زبانِ استعاریِ **پیرپسر**، با تنشی پایدار میانِ سوژه و قدرت مواجه‌ایم. این تنش—میانِ فرمان‌پذیری، گناه و میل به گریز—محلِ تلاقیِ اخلاق، سیاست و روان است؛ جایی که خشونت، رنج و میل، در بدنِ سوژه تجسد می‌یابند. بدن‌هایی که هم حاملِ سلطه‌اند و هم صحنه‌یِ بالقوه‌یِ گسست و مقاومت.

پدرکشی و پیرپسر

پیرپسر با تمرکز بر یک خانواده‌یِ مردسالارِ شهری، تصویری خشونت‌بار و در عین حال نمادین از انتقالِ پدرسالاری به نسل‌هایِ بعد ارائه می‌دهد. در این خانواده، شاهدِ تداومِ سلطه و خشونت هستیم که در بدنِ پسران (حتی پسری که خود بدل به پدر شده هم از این قاعده مستثنا نیست!) حک می‌شود. *غلام باستانی*[۲] به‌عنوانِ پدر، نه تنها حافظِ نظامِ هژمونیکِ خانواده است، بلکه در قالبی شبه‌قدسی و نابخشودنی ظاهر می‌شود؛ پدری که میل به تملک، حذف و تحقیر را در روابطِ خانوادگی نهادینه کرده است. در چنین فضایی، پسران نه مجالِ خیال دارند، نه احساسِ ایمنی؛ بلکه در فرآیندِ بدن‌مندیِ مردانه، به‌گونه‌ای تنبیه‌پذیر تربیت می‌شوند و در خدمتِ وفاداری به نظمِ پدرسالار قرار می‌گیرند.

پیرپسر را می‌توان تحلیلی سینمایی از تبارشناسیِ خشونت دانست؛ جایی که پسران، هر کدام به نوعی بازتابِ زخم‌هایِ‌کودکیِ خودند، بی‌آن‌که توانِ گسستن از آن را داشته باشند. آنچه در این فیلم از بین رفته، نه صرفاً پیوندهایِ عاطفی، بلکه امکانِ بازسازیِ خویشتن در بسترِ خانواده است. فیلم با حذفِ مادر، حاشیه‌نشینیِ زنان و تقلیلِ عشق به ابزارِ کنترل، نشان می‌دهد که چگونه نظامِ خانواده در شکلِ پدرسالارانه‌اش، از کودکی فرزندان را سرکوب کرده و تنها بقایِ خود را در تکرارِ خشونت می‌جوید. در چنین روایتی، فرزند نه آغازگرِ زندگی یا معنا، بلکه زخمی است که از کودکی تا بزرگسالی امتداد می‌یابد. در این میان، آنچه بیش از هر چیز به چشم می‌آید، امتناعِ

فرآیندِ والایش در دلِ ساختارِ پدرسالار است؛ نظامی که نه امکانِ بازسازی اخلاقی را فراهم می‌کند، نه مجالی برای بیانِ نمادینِ رنج در نظر می‌گیرد. به‌جایِ والایش، تنها آن‌چه تکرار می‌شود، خشونتی است که هم بر سوژه سنگینی می‌کند، هم بر زبان و بدنِ او. در یک کلام، آن‌چه پیش‌رو داریم، بازنماییِ زخمی کهنه است که همچنان خون‌چکان است؛ زخمی که نه ترمیم می‌شود، نه از چرخه‌یِ تکرارِ خشونت بازمی‌ایستد.

پیرپسر راویِ یک زندگیِ خانوادگی است. در دلِ تهرانِ درگیرِ بحرانِ اقتصادی، دو برادرِ کم‌وبیش میان‌سال - علی[۳] و رضا[۴]- زیر سلطه‌یِ پدری مستبد و خشن زندگی می‌کنند. این پدر، که پس از ترکِ همسرِ دومش، کنترلِ کاملِ خانه را در دست گرفته، با خشونتِ روانی و تحقیرهایِ مکرر، به‌ویژه علی پسرِ بزرگ‌تر، را آزار می‌دهد. رضا، برادرِ کوچک‌تر، در تلاش برایِ تاب‌آوردنِ این وضعیت، به رؤیایِ رهایی از پدر پناه می‌برد. این خانه نه پناه، که صحنه‌یِ جنگی فرساینده میانِ اقتدارِ پدرانه و فرزندانِ سرکوب‌شده است.

وضعیتِ خانه با ورودِ رعنا،[۵] زنِ جوانی که به‌تازگی از همسرش جدا شده و به آپارتمانِ بالایی می‌رود، پیچیده‌تر می‌شود. غلام قصد دارد با او ازدواج کند و در این مسیر، توجه رعنا به علی، تنش‌هایِ خانوادگی را افزایش می‌دهد...

در یکی از سکانس‌هایِ کلیدی فیلم، علی مستندِ نیمه‌تمامِ خود را به رعنا نشان می‌دهد. رعنا، با حالتی از بهت و تحسین، می‌گوید: «مثلِ یه خوابه». علی پاسخ می‌دهد: «از یه کابوس ساختمش.» این جمله، تنها توصیفِ یک اثرِ هنری نیست؛ بلکه استعاره‌ای از هستیِ خانوادگی در دلِ نظامِ پدرسالارانه است. در جهانی که خشونت نهادینه شده، خانواده دیگر پناهگاه نیست؛ صحنه‌یِ تکرارِ کابوس است. ما از آن کابوس نمی‌گریزیم، بلکه در آن زاده می‌شویم، رشد می‌کنیم، و می‌کوشیم معنا بیافرینیم. و همین کابوسِ زیسته، شاید مهم‌ترین ماده‌یِ خام برایِ فهمِ رنج، مقاومت و نوشتن باشد. مستندِ ناتمام، به‌جایِ آن‌که راهی برای والایش باشد، به صحنه‌ای برای بازنمایی همان زخم و رنجِ واپس‌زده بدل می‌شود؛ همان‌گونه که فروید می‌گوید: امرِ سرکوب‌شده بازمی‌گردد – اما نه در هئیتِ رهایی، بلکه در قالبِ کابوس، وسواس، یا بازنمایی‌هایِ روان‌زخم (تروما).

به نظر می‌رسد آن‌چه علی «می‌بیند» و «می‌سازد»، تحتِ نظمی انضباطی شکل می‌گیرد که خیال را نیز همچون بدن، مطیع و نظارت‌پذیر کرده است. کابوس، نه صرفاً

امری شخصی، بلکه محصولِ نظمی است که در آن حتی میل، تخیل و بازنمایی نیز در شبکه‌هایِ قدرت به دام می‌افتد. همان‌طور که فوکو (فوکو، ۱۳۹۲؛ فوکو، ۱۳۹۹)نشان می‌دهد، بدن، خیال و زبان همگی تحتِ سیاست‌هایِ انضباطی، به اشکالِ خاصی از «ممکن بودن» محدود می‌شوند. هنر در چنین جهانی، گاه نه محلِ گریز، بلکه عرصه‌یِ تکرار نظم است – کابوسی که به جایِ رهایی، صرفاً لوحی برای تکرارِ انقیاد می‌شود.

جودیت باتلر در *نیرویِ خشونت‌پرهیزی* (باتلر، ۱۴۰۱) ما را به تأملی رادیکال‌تر فرامی‌خواند: این‌که خشونت، نه صرفاً در کنش‌هایِ فردی، بلکه در خودِ نظمِ رابطه‌ای و زبانی بازتولید می‌شود. در چشم‌اندازِ باتلر، بدنِ علی، بدنِ هنرمند/فرزند، پیش از آن‌که زنده باشد، آسیب‌پذیر است؛ و مستند او، بیش از آن‌که بیانِ آزادی باشد، شهادتی است بر این آسیب‌پذیریِ ساختاری. کابوس، در این‌جا، نامِ دیگرِ نظمی است که در آن بدن‌هایِ سوژه‌شده، حتی در خیالِ خود، نیز از رهایی ناتوان‌اند. در نتیجه، هنر هم می‌تواند صحنه‌یِ بازتولیدِ سلطه باشد – مگر آن‌که، در لحظه‌ای استثنایی، این بازتولید را مختل کند در این ایده، نظمِ پدرسالار از طریقِ رمزگذاریِ گفتمانی، بدنِ زن را به زندگیِ ناممکن برایِ سوگواری بدل می‌سازد؛ گویی حذف او نه فاجعه که ضرورت است.

تبارِ شخصیت‌ها، بینامتنیت و گسترشِ اسطوره‌ای خشونت

تحلیلِ روایتِ **پیرپسر** بدونِ واکاویِ دقیقِ شخصیت‌ها و نسبت آن‌ها با تبارِ ادبی و اسطوره‌ای‌شان ناتمام می‌ماند. این فیلم، نه فقط در سطحِ یک درامِ خانوادگی، بلکه به‌مثابه متنی چندلایه عمل می‌کند که در آن نشانه‌هایِ روان‌کاوانه، تبارشناختی و اسطوره‌ای با هم تنیده شده‌اند. این شخصیت‌ها، نه صرفاً افراد، بلکه حاملانِ سازوکارِ قدرت‌اند؛ غلامِ باستانی، تمثالِ پدرِ قاهر و ناموجه و ناکارآمد؛ علی، پسر فرهیخته‌ای که به‌جایِ گسست، سوژه‌یِ سرکوب‌شده‌یِ تصعیدنیافته است، و رضا، بازنمودِ توإمان خشونت و ناکامیِ میل. ایشان نماینده‌یِ نیروهایی‌اند که نظمِ پدرسالار از خلالِ آن‌ها بازتولید می‌شود.

علی، پسرِ ارشدِ خانواده، به‌گونه‌ای نمادین در امتدادِ *ایوان کارامازوف* و حتی *دیمیتری کارامازوف* قرار می‌گیرد: فیلسوف، منطق‌دان و در عین حال گرفتار در

کشاکشِ گناه و میل. نام او نیز بی‌شباهت به «*آلکسی کارامازوف*» نیست. علی بارِ رنج را گویی یک تنه به دوش می‌کشد. نشستن زیرِ تابلو «بدن مسیح مرده در گور»[۶] و امتناع از گرفتنِ دستِ رعنا در سکانسی دیگر، از تقابلی درونی حکایت می‌کند: تعلیق میانِ ایمان و شهوت، بینِ وفاداری به پدر و وسوسه‌یِ عصیان.

رضا، پسرِ دوم، در مرزِ میانِ شخصیت‌هایِ ایوان، اسمردیاکوف و حتی دیمیتری قرار می‌گیرد. او، هم‌چون ایوان، از مادری غیراشرافی‌ست؛ هم‌زمان، دچارِ کشمکش‌هایِ روانیِ اسمردیاکوف است، و همچون ایوان، تمایل به ابژه‌یِ میلِ برادر (رعنا) را نیز در خود می‌پرورد. شخصیتی که نه به‌تمامی عقل‌گرایِ معذب است، نه برده‌وار و عقده‌مند، و نه شورشیِ آشکار. او از اخلاقِ رسمی تهی شده و درگیر پرسشی درباره‌یِ امکان یا مشروعیتِ قتلِ پدر است. اما در عین حال، همچون اسمردیاکوف، نه جسارتِ کنشِ مستقیم را دارد، نه هویتِ مستقلی از میلِ پدرانه. او خیالِ قتل را در ذهن می‌پرورد اما میل به انجامِ آن را از دیگری انتظار دارد؛ از خودِ پدر یا از علی. بااین‌حال، در لحظاتی، رگه‌هایی از دیمیتری نیز در او پدیدار می‌شود- شور و عصیانِ خام و خشونت‌زده‌ای که می‌خواهد از طریقِ کنشِ فوری، خود را از زنجیرِ پدر آزاد کند. چنین ترکیبی، رضا را بدل به سوژه‌ای تکه‌تکه و مرزی می‌سازد؛ نه‌فقط بازتابی از بحرانِ خانواده، بلکه تمثیلی از سوژه‌یِ مدرن در بسترِ جامعه‌ای که میانِ اطاعت، طغیان و بی‌عملی سرگردان است.

سکانسِ آرایشگاه، در نسبت با نظریه‌یِ فروید درباره‌یِ **پدرکشی و گناهِ نخستین،** معنایی عمیق‌تر می‌یابد: میل به جانشینیِ مادر و رقابت با پدر، که به درگیری‌هایِ روانیِ پیچیده‌ای منتهی می‌شود. سکانسِ آرایشگاهِ مادرِ رضا را می‌توان بازخوانیِ نمادینی از زنجیره‌یِ خشونتِ خانگی دانست که از طریقِ حذف یا تغییرِ چهره‌یِ مادر، مشروعیتِ مردانه را بازتولید می‌کند.

زیگموند فروید در مقاله‌یِ «**داستایوفسکی و پدرکشی**» استدلال می‌کند که روایت‌هایِ بنیادینِ تمدن نظیر-*ادیپ شهریار*، *هملت* و *برادران کارامازوف*- بر محورِ میلِ ناآگاهانه و سرکوب‌شده‌یِ فرزند به قتلِ پدر سامان یافته‌اند؛ به‌گونه‌ای که پدرکشی را

می‌توان مؤلفه‌ای لاینفک از ساختارِ روانیِ عقده‌یِ ادیپ دانست.(فروید، ۱۳۷۳) انگار همه‌ی این نوشته‌ها بیان‌هایی هستند تاریخی از همان «گناهِ نخستین» یعنی پدرکشی که در *توتم و تابو*(فروید، ۱۳۵۱) هم به آن اشاره کرده است. اما اگر والایشِ این میل ناکام بماند، نتیجه می‌تواند سادیسم، مازوخیسم، یا خشونتِ بی‌واسطه باشد؛ همان‌گونه که در فیلم، در سکانسِ چک‌زدن برادران یا خط انداختنِ رعنا بر بدن، نمود می‌یابد.

پدر میلِ فرزند برایِ تصاحبِ مادر را سرکوب و او را اخته می‌کند و ترس از اختگی با فرد باقی می‌ماند و ممکن است در جهتِ عکس حرکت کند یعنی ترس از اختگی موجب شود که فرد تلاش کند جایِ مادر را پر کند. (فارغ از آن‌که بتواند یا نه) فروید معتقد بود که افراد با دو سویه‌یِ جنسی متولد می‌شوند و محیط هرکدام را می‌تواند بروز دهد.

نکته‌ای که نمی‌توان از آن چشم پوشید، تفاوتِ سنیِ علی و رضا با تصویرِ ذهنی ما از «پسران» در فیلم است. هر دو، در سنینی قرار دارند که معمولاً با تجربه‌هایِ پختگی، مسئولیت و گسست از وابستگی‌هایِ اولیه همراه است. اما آن‌چه در فیلم می‌بینیم، نه استقلال، بلکه امتدادِ وابستگی، سرکوب و تحقیر است؛ گویی زمان برایِ این برادران متوقف شده، یا بهتر بگوییم، در نظمی پدرسالارانه، مجالِ بالغ‌شدن به آن‌ها داده نشده است. **پیرپسر**، نه به معنایِ صرفِ مردی میانسال، بلکه تجسدِ تأخیری است از پدری که هرگز نمی‌میرد و پسری که هرگز نمی‌تواند از نامِ پدر عبور کند. در این‌جا، «پسر» نه مرحله‌ای زیستی، بلکه موقعیتی سیاسی–روانی است؛ جایگاهی که سوژه را در وضعیتِ تعلیق، فرمان‌برداری و بازتولیدِ سلطه نگاه می‌دارد. در فیلم، عنوانِ «پیرپسر» دلالتی یک‌سویه بر شخصیتی چون علی ندارد، بلکه چندلایه و استعاری است: از یک‌سو به علی و وضعیتِ تعلیق‌شده‌اش در مرزِ بلوغ و صغارت اشاره دارد، و از سویِ دیگر، بیش از هر چیز در سیمایِ پدر متجلی می‌شود؛ آن‌جا که او می‌گوید: «به قول اون خدابیامرز، هرکسی که قانون نداشته باشه همیشه پسره.» به عبارتِ دیگر واژه‌یِ «پسر» در فیلم در وضعیتِ تعلیقی و چندمعنایی قرار دارد: از یک‌سو به معنایِ نرسیدن به بلوغ و باقی‌ماندن در موقعیتِ صغارت است، و از سویِ دیگر، در فهمِ غلام، «پسر بودن» با بی‌مسئولیتی و فقدانِ قانون‌پذیری تعریف می‌شود. همین دوگانگی است که عنوان «پیرپسر» را به مفهومی چندوجهی بدل می‌کند؛ جایی که سن و سال با ناپختگی و

بی‌اخلاقی درهم‌تنیده می‌شود و پدر و پسر نه بر اساس جایگاهِ خانوادگی، بلکه با توجه به نسبت‌شان با قانون و مسئولیت از یکدیگر متمایز می‌شوند. شخصیتِ علی، در مقامِ فرزندِ ارشدِ طردشده، نماینده‌یِ آن بخشی از نظمِ پدرسالارانه است که امکانِ والایش از آن سلب شده است؛ نه با سرکشی، بلکه با تحقیر. با در نظر گرفتنِ زمینه‌هایِ اجتماعیِ علی، از جمله دسترسی به روابطِ امروزی و حضور در فضاهایی چون کلاس‌هایِ فیلم‌سازی، انتظار می‌رود که او پیش از رسیدن به چهل‌سالگی جذبِ زنی با ویژگی‌هایِ هیستریک‌گونه، نظیرِ میلِ مفرط به جلبِ توجه -همانند آن‌چه در شخصیت رعنا دیده می‌شود- می‌شد.

پدرِ مقتدر و سلطه‌گر، میلی خاص را در پسر ایجاد می‌کند؛ پسری که در ذهنش، خود را در نقشِ پدرِ ایده‌آل تصور کرده، می‌تواند برایِ زنِ هیستریک، نقشی معنادار ایفا کند — نقشی برآمده از توجهی که نثار او می‌کند.

یکی از سکانس‌هایِ بحث‌برانگیزِ فیلم، سکانسی‌ست که در فضایی مبهم—چیزی میان گالری و کافه—رخ می‌دهد. برخی از مخاطبان این گسست را موجبِ اختلال در تداومِ واقع‌گرایانه‌یِ فیلم دانسته‌اند و معتقدند این لحظه آن‌ها را از جهانِ اثر بیرون رانده است. با این‌حال، این سکانس واجدِ کارکردی کلیدی در ترسیمِ ساختارِ هیستریک شخصیتِ رعناست. مواجهه‌یِ علی با احساسی که تا آن لحظه به‌طرزِ وسواسی سرکوب کرده بود، نه‌تنها نقطه‌ای بحرانی در سیرِ تحولِ شخصیت اوست، بلکه شکلِ بصری این سکانس نیز با برهم‌زدنِ منطقِ رئالیستی فیلم، ذهنیتِ آشفته، متزلزل و کابوس‌گونِ شخصیت علی را بازتاب می‌دهد. در داستانِ برادرانِ کارامازوف (داستایوسکی، ۱۳۹۹) در کتابِ هشتم که با نام *میتیا* (دیمیتری) شناخته می‌شود بخشی وجود دارد که او در پیِ *گروشنکا* می‌گردد و در ترسیمِ شخصیتِ پیچیده‌یِ زن نقش‌آفرینی می‌کند انگار در شرایطِ خفقانِ خانوادگی می‌بایست رخدادی تکین به وقوع بپیوند تا شجاعتِ ابرازِ علاقه ممکن شود.

علی فرزندِ ارشدی است که کارهایش را خودش انجام می‌دهد و وابسته به کسی نیست. (غلام علی‌رغمِ ادعاهایِ فراوان از شستنِ لباسِ زیرِ خود عاجز است و همواره محتاجِ بنده‌ای است که او را یاری کند و او تنها باید ارباب باشد و سروری کند.) علی است که بارِ بقیه را به دوش می‌کشد اما تنها چیزی که با آن مواجه می‌شود؛ تحقیر

مداومِ پدر است که فرصتِ والایش را از او می‌گیرد. علی در کتاب‌فروشی کار می‌کند، اما از نگاهِ پدرش این «مشغولیت» فاقدِ شأن و ارزش یک شغلِ واقعی‌ست. آنچه علی تجربه می‌کند، نه فقط کار، بلکه زحمتی مداوم و تحقیرآمیز برای تأمینِ نیازهایِ ابتدایی‌ست - نیازهایی که پدر می‌توانست پاسخ‌گویشان باشد. با این حال، به‌جای حمایت، پدر صرفاً تحقیر عرضه می‌کند، این موقعیت، نمونه‌ای از بازتولیدِ خشونت در بسترِ وابستگی و غیابِ والایش است. سفاهتِ پدر و پناه بردنش به نوشیدن، به نادیده‌گرفتنِ کاملِ فرزند انجامیده؛ گویی تنها کنشی که از او برمی‌آید، تحقیر است. این چرخه‌یِ رنج، تحقیر و فقدانِ امکانِ والایش، در بسترِخانواده‌ای که تجسدِ عینی نظمِ پدرسالارِ بورژوایی‌ست؛ نظمی که پدر را به خدایِ کوچک بدل می‌کند و پسر را به سوژه‌ای قربانیِ بازتولیدگر تبدیل می‌کند که محکوم به تکرارِ همان خشونتی است که از آن زاده شده است.

روایتِ خشونت و بدنِ زن در نظمِ پدرسالار

اگر فروید **پدرکشی** را سازوکارِ شکل‌گیریِ سوژه در سطحِ روان‌کاوانه، و فوکو آن را محصولِ سازوکارهایِ گفتمانی می‌داند، **پیرپسر** تلاش می‌کند این مفاهیم را در هم‌آمیزی با تاریخِ ایران، اسطوره، و دولت–ملتِ مدرن تصویر کند. این‌جاست که می‌توان رابطه‌یِ میانِ روایت‌هایِ فردی، قدرتِ سیاسی، و نظمِ جنسیتی را بازشناسی کرد.

در منطقِ پدرسالاری، قتلِ پدر نه پایانِ خشونت بلکه آغازگرِ بازتولیدِ آن است؛ چراکه پسر، حتی در لحظه‌یِ شورش، از منطقِ سلطه‌ای پیروی می‌کند که به نامِ پدر سخن می‌گوید. بدین‌سان، پدر هرگز واقعاً نمی‌میرد، بلکه در قالبِ فانتزیِ اقتدار، انتقام یا نظم، درونِ سوژه‌هایی حلول می‌یابد که می‌خواهند جایِ او را بگیرند. در این میان، زن تنها در جایگاهِ ابژه‌ای برایِ تصاحب، انتقام یا طرد باقی می‌ماند؛ همواره میانِ فانتزی، گناه و مجازات در نوسان است. پیرپسر با تکیه بر همین چرخه‌یِ تکرار، نشان می‌دهد چگونه میل به قتلِ پدر، به‌جایِ آن‌که گسستی رهایی‌بخش باشد، تنها صحنه‌یِ انتقال

قدرت را رقم می‌زند. علی و رضا، هر یک به‌نحوی، وارثِ خشونتی هستند که می‌خواهند از آن بگریزند؛ و این گریز، بدل به تکرارِ همان نظمِ پدرانه می‌شود.

زن‌کشی در این بافت، نه انحرافی فردی، بلکه بخشی از نظمِ میکروفیزیکیِ قدرت است - خشونتی نهادینه‌شده در بدنِ مذکر، که از طریقِ زبان، نگاه، قانون و حتی مراقبت، بازتولید می‌شود. این خشونت، تلاشی‌ست برایِ بازگرداندنِ «نظم» با حذفِ آن‌چه آن را مختل می‌کند: امرِ زنانه، بدن و میل. زن، با صرفِ حضورش، منطقِ خانواده را برهم می‌زند؛ نه به‌عنوانِ تهدیدی بیرونی، بلکه چون یادآورِ گسستِ درونیِ خودِ ساختار است. نظمِ پدرانه، در مواجهه با امکانِ تغییر، نه عقب‌نشینی، که حمله می‌کند.

در **پیرپسر**، زن به‌جای آن‌که موضوعِ میل باشد، به موضوعِ مجازات بدل می‌شود. گویی میلِ زنانه در منطقِ روایت، امری تحمل‌ناپذیر است: یا باید نابود شود یا به تملکِ کامل درآید. راه سومی وجود ندارد، چرا که این میل، هم تهدید است و هم راز— چیزی که باید مهار یا محو شود.

بدنِ زن در پیرپسر، مانند هر بدنی که از کنترلِ کامل می‌گریزد، به‌مثابه خطر عمل می‌کند: خطرِ میل، خطرِ بی‌نظمی، خطرِ افشا. خشونت نیز، نه فقط در چهره‌یِ پدر، که در پسران جریان دارد: در نگاه‌شان، لمس‌شان و حتی در سکوت‌شان. از همین‌رو، برایِ تحلیل این وضعیت، باید از سطحِ هنجاری–اخلاقی عبور کرد و به نقدِ ساختارهایی پرداخت که از پیش، بدنِ زن را چون تهدید، گناه، و اغوا رمزگذاری کرده‌اند.

جودیت باتلر (باتلر، ۱۴۰۱) بر پیوندِ خشونت و چارچوب‌هایِ سوژه‌سازی تأکید می‌کند. به زعم او، خشونت نه صرفاً کنشی فیزیکی، بلکه پیکربندی‌ای گفتمانی–اخلاقی است که در آن برخی سوژه‌ها به‌مثابهِ «زندگی‌هایی نازیستنی»[۷] رمزگذاری می‌شوند. بدنِ زن، در نظمِ پدرسالارانه‌ای که **پیرپسر** آن را بازمی‌نماید، پیشاپیش در چنین موقعیتی قرار دارد: زیستی که نه‌فقط حذفش، بلکهِ تصاحب و تحقیرش نیز مشروع و حتی طبیعی تلقی می‌شود. در این چارچوب، خشونت به بخشی از خودِ سوژگیِ مردانه بدل می‌شود؛ سوژگی‌ای که نه با تفکر، بلکه با کنترل، حذف و تملک، خود را تثبیت می‌کند. در این چشم‌انداز، بدنِ زن در فیلم نه فقط به قتل می‌رسد، بلکه پیشاپیش از امکانِ زیست‌پذیری محروم شده است. در این‌جا، زن‌کشی – چه

به‌شکلِ فیزیکی و چه به‌شکلِ نمادین – نه انحرافی از نظم، بلکه خودِ منطقِ بقایِ نظمی‌ست که بر تملکِ بدنِ زن بنا شده است. مرگِ زن در پیرپسر - و دفنِ دو زن در کنار هم - را می‌توان لحظه‌ای از خشونتِ نهایی نظمِ پدرسالارانه دانست؛ نظمی که تنها با حذفِ فیزیکیِ بدنِ زن، به‌طورِ موقت به انسجامی پوشالی دست می‌یابد.

باتلر نشان می‌دهد که خشونت‌پرهیزی واقعی، نه در امتناعِ فردی از خشونت، بلکه در به‌چالش‌کشیدنِ شرایطی‌ست که در آن برخی بدن‌ها، تنها از آن‌رو که زن، دگرجنس‌گرا، غیرهم‌نوا یا غیرِملی تلقی می‌شوند، پیشاپیش از شمولِ سوژگی حذف شده‌اند. چنین حذف و انکارِ ساختاری را می‌توان در **پیرپسر** نیز مشاهده کرد: زن در جایگاهِ تهدید، ابژه، یا قربانی ظاهر می‌شود؛ اما هم‌زمان، همین بدنِ ساکت و سرکوب‌شده، حاملِ بالقوه‌یِ طغیان و نا–خشونتی است که نظمِ پدرانه را به لرزه درمی‌آورد.

از نگاهِ باتلر، «زندگیِ قابلِ سوگواری» نه مفهومِ اخلاقیِ صرف، بلکه افقی سیاسی است: تنها زمانی می‌توان از سوژه‌بودنِ کامل سخن گفت که بدنِ فرد در صورتِ حذف، قتل یا حذفِ نمادین، سزاوارِ سوگواری دانسته شود. در فیلم، زنانی چون رعنا، مادر غایب، یا زنِ به‌قتل‌رسیده، از این سوژگی محروم‌اند؛ نه‌فقط به‌لحاظِ تصویری، بلکه به‌لحاظِ ساختارِ روایی. آن‌ها هم غایب‌اند، هم سوژه‌زدایی‌شده و هم صرفاً در نسبت با مردان معنا می‌یابند.

بنابراین، خشونت در پیرپسر را باید در پیوند با آن‌چه «الزامِ اخلاقیِ بازشناسی» نامیده‌می‌شود تحلیل کرد: یعنی آن لحظه‌ای که یک بدن، یک حضور، یا یک صدا، نه‌فقط شنیده و دیده، بلکه به‌مثابه‌یِ یک سوژه‌یِ سیاسی به‌رسمیت شناخته شود. این به‌رسمیت‌شناسی، تنها راهِ گسستن از چرخه‌یِ خشونت پدرسالارانه است؛ چرخه‌ای که در فیلم، هرچند به قیمتِ مرگِ زنان و گسستِ پسر از نقشِ پدر، اما سرانجام به آستانه‌یِ تزلزل می‌رسد.

از این منظر، **پیرپسر**، تنش‌هایِ بنیادینی را در دلِ نظمِ جنسیتیِ معاصرِ ایران برملا می‌سازد؛ تنش‌هایی که در حذفِ زنان، در تکرارِ خشونت و در میل به بازآفرینیِ اقتدارِ پدر، به نقطه‌یِ انفجار رسیده‌اند. بدنِ زن، در این میان، نه صحنه‌یِ خشونت،

بلکه امکانِ مقاومت نیز هست: مقاومتی که در سکوتِ رعنا، در نگاه‌هایِ سرکوب‌شده، و در قتلِ زنانی که میل‌شان قابل‌فهم یا بخشش نیست، تجلی می‌یابد.

با این حال، این مرگ، برخلافِ خواستِ نظمِ پدرسالار، نه به خاموشی، بلکه به احضار بدل می‌شود. در غیابِ نام، فقدان سخن می‌گوید. آنچه در خشونتِ پدرسالار مهار نمی‌شود، نه قدرتِ زن، بلکه میلِ او به معنا، به کنش، به صداست - همان میلی که حذفش ممکن نیست، حتی در مرگ. پیرپسر، با مرگِ زن، امکانی را فرا می‌خواند که فراتر از روایت است: تولدِ امرِ زنانه، نه در تصویر یا کلامِ مستقیم، بلکه در شکاف، در فریادِ ناتمامِ بدن، در حضوری که با حذف تثبیت نمی‌شود. این زن، اگرچه در داستان به سکوت و مرگ فروکاسته می‌شود، اما چونان رمزی بازمی‌گردد؛ در بدن‌هایی دیگر، در صداهایی که پایان‌ناپذیرند، و در نامی که، برخلافِ میلِ سلطه، دیگر فراموش‌شدنی نیست.

از شاهنامه تا هزار و یک شب: پدرکشی، زن‌کشی، و اشباحِ تاریخ

شبکه‌یِ بینامتنیت فیلم فقط محدود به داستایفسکی نیست. ردپایِ اسطوره‌هایِ ایرانی، خاصه *شاهنامه* و بازتابِ آن در *هزارویک شب* نیز قابلِ ردیابی است. در خصوصِ الهام گرفتن از *شاهنامه* نیز می‌توان به مواردی اشاره کرد؛ از جمله قتلِ مرداس به‌دست اژدهاک از طریقِ خدعه. (فردوسی، ۱۳۹۸) و *ضحاک* حاملِ شرِ نخستین و اولین **پدرکشی** می‌شود. پس از آن، او جایگاهِ «پدرِ ملت» را نیز تصاحب می‌کند و با تصاحبِ ارنواز و شهرناز، دختران/همسران پادشاه (جمشیدشاه)، شکلِ نمادینی از کنترل بر بدن و میل را پیش می‌برد؛ شکلی از تسلط که می‌تواند بازنمودی اسطوره‌ای از ساختارِ ادیپی نیز تلقی شود. در پیرپسر، غلام-همان پدرِ خانواده- نیز با روایتِ مشابهی احاطه شده است: او در مکالمه با غمخوار (سمسار و عتیقه‌فروشِ محفلی)، به‌نحوی از نقشِ خود هرچند پنهان در مرگِ پدرش پرده برمی‌دارد. او همچنین از طریقِ فریب و حیله، خانه‌یِ پدرِ همسرِ نخستش را به‌تصاحب درآورده؛ خانه‌ای که حالا بدل به صحنه‌یِ اصلیِ کشمکش، تنش و خشونت در فیلم شده است.

این خانه، فراتر از یک فضایِ فیزیکی، مهم‌ترین داراییِ خانواده و شاید استعاره‌ای از مملکت است؛ جایی که نزاع بر سر قدرت، بدنِ زن، و میراثِ پدرانه رقم می‌خورد. چنان‌که *فریدون* در *شاهنامه* در لحظه‌یِ قیام، ارنواز و شهرناز را به‌تصاحب درمی‌آورد، غلام نیز پس از حذف پدرِ پیشین و تصاحبِ جایگاهِ او، بدنِ زنان را به میدانِ سلطه‌یِ خود بدل می‌سازد. بدین‌سان، فیلم در دلِ روایت ِمدرن خود، با تکیه بر اسطوره‌یِ پدرکشی و تصاحب، به شکلی از تبارشناسیِ خشونت و پدرسالاری دست می‌زند که ریشه در سنت‌هایِ روایی، حافظه‌یِ فرهنگی و ساختارِ قدرت در ایران دارد. سکانسِ دفن‌کردنِ دو زن - که ابژه‌هایِ میلِ دو پسر خانواده‌اند - می‌تواند برداشتی ضمنی از اسطوره‌یِ ضحاک باشد. در نگاه نخست، زن‌کشی در فیلم شاید بی‌ربط به داستانِ ضحاکِ ماردوش به‌نظر برسد، اما با نگاهی تحلیلی، ارتباط آن قابلِ ترسیم است. پیش از ورود به خوانشِ اسطوره‌ای، اشاره‌ای به فروید ضروری‌ست: فروید معتقد بود کودک در ناخودآگاهِ خود میل دارد پدر را از میان بردارد؛ میلی که به‌نوعی زنجیره‌یِ رنج، سرکوب، و تداومِ خانواده را بازتولید می‌کند.(فروید، ۱۳۷۳) در سکانسِ پایانیِ پیرپسر، با یک تصمیم رو به رو هستیم علی خود را درگیرِ ماجرایی می‌کند که پدرش پیوسته او را از ورود به آن برحذر می‌دارد. اما با ورود او، گویی زنجیره‌یِ خانواده پایان می‌یابد. در اسطوره‌یِ ضحاک، ارنواز و شهرناز در دورانِ سلطه‌یِ ضحاک نازا هستند، اما با پیروزیِ فریدون، از آن‌ها تور، سلم و ایرج زاده می‌شود. نبودِ فرزند نزدِ ضحاک نشانه‌یِ سترونی، مرگ و انسداد است، و تولدِ فرزند پس از پیروزیِ فریدون، نمادِ باروری و تداومِ حیات. (بیضایی، ۱۳۸۳) همان‌گونه که ضحاک جوانان را به خاک می‌سپرد و امکانِ زایش را از میان می‌برد، در پیرپسر نیز بدنِ زن، میل و امکانِ حیات در فضایِ خانوادگیِ پدرسالار، سرکوب و دفن می‌شود. اما ورودِ علی به این چرخه، نه‌تنها در ساحتِ فردی بلکه در ساحتِ اسطوره‌ای، می‌تواند نشانه‌ای از گسست از تبارِ پدر و پایانِ دورانِ سترونی باشد.

سخنرانیِ *علی‌اصغر حکمت* در سال ۱۳۰۸ در «*انجمنِ ادبی ایران*» درباره‌یِ *هزارویک شب*، بعدها به‌عنوانِ مقدمه در چاپِ مشهورِ *کلاله‌ی خاور* منتشر شد. (طسوجی، ۱۳۱۵) اهمیتِ این گفتار در آن است که به‌نوعی پاسخی‌ست به دیدگاه‌هایی چون نظرِ *محمدعلی فروغی*، که *هزار و یک‌شب* را کتابی مروجِ فساد می‌دانست. با

این‌حال، حکمت نیز در برخی داستان‌ها—مانندِ *«دلیله‌ی محتاله»*—با فروغی هم‌نظر است، و جنبه‌هایِ مسئله‌دار روایت را تأیید می‌کند.

«دلیله محتاله» یکی از مشهورترینِ داستان‌هایِ *هزارویک شب* است که به‌سبب تمرکز بر دسیسه‌گریِ یک زنِ عامی و زرنگ، همواره واکنش‌هایِ متناقضی برانگیخته است. دلیله زنی‌ست سال‌خورده، زیرک و از طبقاتِ فرودست، که در بازارِ بغداد با استفاده از ترفند، زبان‌بازی، و نمایشِ فقر یا معصومیت، مردان را می‌فریبد، اموال‌شان را می‌گیرد و بی‌آن‌که تن به قدرتِ آن‌ها دهد، از صحنه می‌گریزد. او بارها با تغییرِ لباس، لهجه، و هویت، در جایگاه‌هایِ مختلفی ظاهر می‌شود و مردانی از طبقاتِ گوناگون (بازاری، سرباز، قاضی، حتی رجال) را سر می‌دواند.

در روایتِ کلاسیک، دلیله نه یک اغواگرِ جنسی به‌معنایِ رایج، بلکهِ نمادِ زیرکیِ زبانی و بدنی است؛ او نه با زیبایی، بلکه با زیرکی و مهارتِ بازیگری‌اش مردان را به دام می‌اندازد. برخلافِ تصویرِ رایج از زنِ فریبکار در ادبیاتِ کلاسیک که مبتنی بر بدن است، دلیله محتاله زنی واژگون‌کننده‌یِ قدرت از طریقِ زبان و ترفند است؛ زنی که بدن را نه موضوعِ میل، بلکه ابزاری برایِ تغییرِ موقعیت می‌کند. داستانِ *«دلیله محتاله»* به‌سبب آن‌که نظمی مردانه و اخلاقی را با زبانی زنانه، بدنِ مستقل و ترفندهایِ فریبنده به سخره می‌گیرد، برایِ محافظه‌کارانِ اخلاقی «فسادآفرین» تلقی می‌شد؛ چراکه نه‌تنها مرزهایِ میانِ حقیقت و دروغ، وفاداری و حیله را مخدوش می‌کند، بلکه بدنِ زن را از جایگاهِ ابژه‌یِ منفعل به فاعلِ پنهانِ قدرت بدل می‌سازد و از این‌رو، نظمی پدرسالار را در دلِ خود به چالش می‌کشد.

اهمیتِ گفتارِ حکمت تنها به پاسخ‌گویی به منتقدانی چون فروغی محدود نمی‌شود؛ این گفتار، بُعد مهم‌تری نیز دارد: انگارِ تخیلِ پژوهشی‌ای را بنیان می‌گذارد که مسیرِ مطالعاتِ آینده درباره‌یِ هزارویک شب را تعیین می‌کند. تأکیدِ حکمت بر ریشه‌یابیِ داستان‌ها، برجسته‌ساختنِ عناصرِ ایرانِ باستان - به‌ویژه ایرانِ ساسانی - و در عینِ حال، کم‌اهمیت جلوه‌دادن یا نادیده‌گرفتنِ وجوهِ زنانه‌ی این متن، به‌نوعی چارچوبِ گفتمانیِ مشخصی را تثبیت می‌کند. چارچوبی که بعدها در کار پژوهشگرانی چون محجوب (محجوب، ۱۳۸۲)، جلالِ ستاری (ستاری، ۱۳۶۸) و دیگران نیز ادامه یافت؛ آن‌ها نیز

بر ضرورت پیگیری خاستگاهِ ایرانی *هزار افسان* و تأکید بر لایه‌هایِ پیشااسلامی و مردانه‌یِ روایت‌ها تأکید دارند.

در این گفتمان، آنچه برجسته می‌شود، ناسیونالیسمِ فرهنگی‌ای‌ست که جنسیت دارد: ناسیونالیسمی مردانه، که تجسدِ آرمانی آن «مردِ فارسِ شیعه» است—سوژه‌ای که نه‌تنها وارثِ سنتِ ایرانِ باستان معرفی می‌شود، بلکه به‌عنوانِ صاحبِ‌حقِ تفسیر و تملکِ روایت‌ها نیز تثبیت می‌گردد. در چنین چارچوبی، میل و صدایِ زنانه‌یِ هزارویک شب، یا به حاشیه رانده می‌شود یا به ابژه‌یِ بررسیِ تاریخی بدل می‌گردد، بی‌آن‌که به سوژگیِ آن اعتراف شود.

در این میان، صدایِ *بهرام بیضایی* در پژوهش‌هایش تا حدِ زیادی از جریانِ غالب فاصله می‌گیرد. او برخلافِ بسیاری از پژوهشگرانِ پیش از خود، نه‌تنها صرفاً به ریشه‌یابیِ تاریخیِ داستان‌ها اکتفا نمی‌کند، بلکه بر لایه‌هایِ اسطوره‌ای، نمایشی و به‌ویژه جایگاهِ سوژگی زن در هزار و یک‌شب تأکید دارد. بیضایی تلاش می‌کند نگاهی را به کار بندد که در آن، زن صرفاً ابژه‌یِ میل یا حاملِ پیامی اخلاقی نیست، بلکه به‌مثابه نیرویِ زنده‌یِ روایت‌گر و روایت‌ساز ظاهر می‌شود .(بیضایی، ۱۳۸۳؛ بیضایی، ۱۳۹۳) بیضایی نمی‌خواهد بگوید ریشه‌یِ هر داستان را کجا باید جست. او معتقد است که کلان قصه‌یِ هزارافسان باقی مانده است که همان داستانِ شهرزاد و دنیازاد و شهریار است. تحلیل این داستان بخشِ عمده‌یِ فعالیتِ پژوهشی او را شامل می‌شود. او معتقد است که این داستان در قرونِ بعد از حمله‌یِ اعراب شناخته شده بود و حتی این داستان در دلِ شاهنامه نیز سروده شده است یعنی داستانِ ضحاک و دختران/همسرانِ جمشید. به نوعی اگر پیش‌فرضِ بیضایی را بپذیریم که ضحاک همان شهریارِ هزارافسان است باید بگوییم که او نیز حاملِ زن‌کشی است. در خوانشِ بهرام بیضایی، قهرمان داستانِ ضحاک نه فریدونِ نجات‌بخش است که از بیرون وارد می‌شود، بلکه ارنواز و شهرنازند؛ زنانی که در دلِ نظامی وحشی و خون‌ریز، نه با شمشیر، بلکه با سکوتی پرمعنا، حافظه‌ای پنهان و زبانی زخمی، امکانِ دگرگونی را می‌آفرینند. (بیضایی، ۱۳۸۲) در این روایت، «زنانگی» نه به‌معنایِ صرفِ جنسیت، بلکه به‌مثابه‌یِ نیرویی تاریخ‌مند و فرهنگی، حاملِ نوعی از پایداری، روایت‌گری، و سیاستِ بقاست؛ نیرویی که در برابرِ خشونتِ ساختاری، با ابزارِ روایت، مراقبت و خاطره، مقاومت می‌کند. بیضایی، برخلافِ سنتِ حماسی–

مردانه‌ای که تاریخ و اسطوره‌یِ ایرانی را شکل داده، از دلِ همان داستان‌ها، صدا و نقشِ زنانه را بیرون می‌کشد و برجسته می‌کند؛ گویی قصد دارد نشان دهد که قهرمانی همیشه از بیرون نمی‌آید، بلکه می‌تواند از درونِ امرِ سرکوب‌شده، حذف‌شده و ناگفته سر برآورد. ارنواز و شهرناز در نگاهِ او، نه قربانیانِ خاموش، بلکه بازیگرانِ مقاومِ یک تراژدی‌اند که از دلِ بیداد، حافظه‌یِ رهایی را زنده نگه می‌دارند. آنان با نیرویِ داستان‌گویی و بقا، علیهِ منطقِ سلطه و حذف می‌ایستند؛ نه برایِ سرنگونیِ فوریِ ضحاک، بلکه برایِ حفظِ امکانِ آینده. در این‌جا، زنانگی به‌مثابه کنشی سیاسی و اخلاقی فهم می‌شود؛ نه‌تنها در مقامِ ابژه‌یِ میل یا سلطه، بلکه به‌عنوانِ حاملِ قدرتِ نرمِ تاریخ‌ساز: قدرتی که از صبر، مراقبت، روایت و مقاومتِ بی‌صدا شکل می‌گیرد، و می‌تواند منطقِ خطی، مردانه و خشونت‌محورِ تاریخ را به چالش بکشد.

اما در پیرپسر، آن نیرویِ بالقوه‌یِ دگرگون‌کننده – امر زنانه‌ای که می‌توانست شکافی در نظمِ خشونت‌بارِ پدرسالارانه بگشاید – در نهایت اسیرِ امیالِ خودکامانه‌یِ مردانه می‌شود و به کامِ مرگ می‌رود. زنی که می‌توانست با صدایش، روایت را واژگون کند، بدل به ابژه‌یِ رقابت، تملک و انتقام می‌شود؛ گویی همان میلی که می‌توانست جهان را دگرگون کند، در دالان‌هایِ پدرسالاری، منحرف و خاموش می‌شود. با این‌حال، مرگِ او بی‌دلالت نمی‌ماند: این فقدان، این غیابِ خشونت‌آمیز، چون ضربه‌ای به پیکره‌یِ نظمِ خانوادگی وارد می‌شود و چرخِ تکرارشونده‌یِ خشونت را متوقف می‌سازد – هرچند نه با فریاد، بلکه با سوگی خاموش که قهرمانِ داستان دیگر هرگز نخواهد توانست نظاره‌گرِ پیامدِ آن باشد. خشونت، با خشونت به پایان نمی‌رسد؛ بلکه با فقدانی غیرقابلِ جبران، که نه تسلی‌بخش است و نه نجات‌بخش – تنها نشانی است از این‌که گاهی پایانِ یک چرخه، نه آغازِ رهایی، بلکه تجربه‌یِ زخم است.

بازگشتِ پدر: خشونت، تبار، میل

خشونت در **پیرپسر** نه رویدادی مقطعی یا رفتاری فردی، بلکه ساختاری موروثی‌ست - میراثی شوم که از نسلی به نسلِ دیگر منتقل می‌شود: از پدر به پسر، از خانه به دولت، از گذشته به حال. این خشونت نه‌فقط در اعمالِ خشن یا گفتارهایِ تحقیرآمیز، بلکه در منطقِ روابط، در بدن‌ها، در زبان و در نهادهایِ روزمره رسوب کرده است. پدر، گرچه آغازگرِ سلطه است، اما تنها حلقه‌ای‌ست از زنجیره‌ای عمیق‌تر که خشونت را بازتولید می‌کند. این فیلم، با زبانی استعاری و با رجوع به ناخودآگاهِ فرهنگی، ما را به مواجهه‌ای پرتنش با قدرت، بدن، میل و اخلاق دعوت می‌کند. در این مواجهه، مفهومِ «پدر» نه صرفاً بیولوژیک، که نقطه‌یِ تمرکزِ یک دستگاهِ سلطه است: دولتی، خدایی، اخلاقی و فرهنگی.

در این ساختارِ خانواده، فرزندان نه‌فقط قربانیانِ پدرسالاری‌اند، بلکه ناخواسته به حاملان و تداوم‌دهندگانِ آن بدل می‌شوند؛ خشونتی که در خانه آغاز می‌شود و در نظمِ اجتماعی و سیاسی تکرار می‌گردد. در متنِ ایرانِ مدرن، فرآیندِ دولت‌سازی از دوره‌یِ رضاشاه به این سو، با بازسازیِ الگویی از قدرتِ پدرانه گره خورده است—الگویی که از طریقِ سرکوبِ نظمِ طایفه‌ای، تمرکزِ مالکیت و اقتدارِ نظامی، «مردِ فارسِ شیعه» را به سوژه‌یِ ایده‌آلِ نظمِ ملّی بدل می‌کند. این مرد، هم سوژه‌یِ مطیعِ دولت است، هم فرمان‌روایِ خانه؛ هم حافظِ نظمِ سیاسی، هم مجریِ نظمِ جنسیتی.

در نهایت، چه در تحلیلِ داستایفسکی، چه در تبارشناسیِ پدرسالاریِ رضاشاهی، و چه در استعاره‌یِ روایی پیرپسر، با شکلی از تنشِ بنیادین مواجهیم: تنشی میانِ اطاعت و طغیان، میان قانون و میل، میانِ مراقبت و خشونت. پیرپسر، نه‌فقط روایتِ گسست از پدر، که تصویرِ شکست در والایشِ خشونت است—تلاشی ناکام برایِ تبدیلِ میل سرکوب‌شده به چیزی انسانی‌تر، پایدارتر، یا قابلِ زیست. در این روایت، خشونت از پدر به پسر منتقل نمی‌شود؛ بلکه از طریقِ بدن، زبان و حافظه، درونِ نهادها رسوب می‌کند و در کالبدِ مردِ ایده‌آل نظامِ سیاسی–فرهنگی، تثبیت می‌شود.

شخصیت‌هایِ پیرپسر، همچون *برادران کارامازوف*، نه افرادِ مستقل، بلکه حاملانِ اشکالِ تاریخی قدرت‌اند؛ بازتاب‌هایی از میلِ معلق، انقیادِ ناآگاه و سلطه‌ای که در قالبِ

مراقبت ظاهر می‌شود. در این‌جا والایش، آن‌گونه که روان‌کاوی تصور می‌کند، نه به تحقق می‌رسد و نه به امکانِ رهایی ختم می‌شود؛ چرا که سازوکارِ پدرسالاری، هر تلاشی برای تبدیلِ میل به معنا را در لحظه‌یِ شکل‌گیری در خود می‌بلعد.

با این‌حال، فیلم راه را به‌کلی مسدود نمی‌کند. در دلِ این چرخه‌یِ بسته، گسست‌هایی کوچک سر برمی‌آورند: صدایِ زن، سکوتی که از فرمان تبعیت نمی‌کند، نام‌هایی که از سلطه عبور می‌کنند و تصاویری که با همه‌یِ ناتمامی‌شان، میل به گفتن را زنده نگه می‌دارند. این‌ها نشانه‌هایی‌اند از امتناع، نه به‌عنوانِ کنشِ عظیمِ رهایی، بلکه به‌مثابه شکاف‌هایی در نظم.

در چنین چشم‌اندازی، والایش نه به‌معنایِ تعالی، بلکه لحظه‌ای لرزان است: توقفی در بازتولیدِ خشونت، مکثی در اطاعت، امکانِ کوچکی برایِ اخلاقی دیگر. اگر خشونت در بدن و زبان رسوب کرده، شاید عبور از آن نیز، نه با نفی، بلکه با بازنام‌گذاری، با سوگواری، و با کنش‌هایِ ظریف مراقبت ممکن شود. (گرویس، ۱۴۰۲) فیلم، با پایانِ مرگ‌بارش، ما را رها نمی‌کند؛ بلکه با پرسشی ریشه‌ای به چالش می‌کشد: در نظمی که خشونت در آن نهادین است، آیا هنوز می‌توان از اخلاق، از دگرگونی، و از بازنام‌گذاری سخن گفت؟ اگر خشونت در بدن، در آموزش، در حافظه و در زبان جاگیر شده، شاید تنها راهِ والایش، عبور از همان مسیرها باشد: از میانِ سکوت، از دلِ بدن‌هایِ زخم‌خورده، از صدایِ زنانی که شنیده نشدند، و از نام‌هایی که دیگر به فرمان فراخوانده نمی‌شوند، بلکه به قصدِ آغاز ادا می‌شوند. والایش، شاید نه به‌تمامی دست‌یافتنی، اما همچنان ضرورتی اخلاقی و سیاسی است. حتی اگر هرگز به تحقق نرسد.

---

[۱] Sublimationیا تصعید.

[۲] با بازی حسن پورشیرازی

[۳] با بازی حامد بهداد

[۴] محمد ولی‌زادگان ایفاگر این نقش است.

[۵] با بازی لیلا حاتمی

[۶] هنرمند و چاپگر آلمانی هانس هولبین جوانتر بین سال‌های ۱۵۲۰ تا ۱۵۲۲ خلق شده است.(هلباین, ۱۵۲۰)

[۷] ungrievable lives

منابع

اندرسن، سوزان لی. (۱۳۸۵). *فلسفه داستایفسکی*. (خشایار دیهیمی، مترجم). طرح نو.

باتلر، جودیت. (۱۴۰۱). *نیروی خشونت‌پرهیزی*. (مهسا اسداله‌نژاد، مترجم). انتشارات علمی-پژوهشی ایران آکادمیا.

براهنی، اکتای (کارگردان). (۱۴۰۴). پیرپسر.

بیضایی، بهرام. (۱۳۸۲). *شب هزار و یکم [نمایشنامه]*. روشنگران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام. (۱۳۸۳). *ریشه‌یابی درخت کهن*. روشنفکران و مطالعات زنان.

بیضایی، بهرام. (۱۳۹۳). *هزار افسان کجاست؟ [پژوهش] پاره‌ی دوم ریشه‌یابی درخت کهن*. روشنگران و مطالعات زنان.

داستایوسکی، فئودور میخائیلوویچ. (۱۳۹۹). *برادران کارامازوف*. (صالح حسینی، مترجم). انتشارات ناهید.

ستاری، جلال. (۱۳۶۸). *افسون شهرزاد: پژوهشی در هزار افسان*. توس.

طسوجی، عبداللطیف (مترجم). (۱۳۱۵). *هزار و یک‌شب*. کلاله خاور.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۸). *شاهنامه*. سخن.

فروید، زیگموند. (۱۳۵۱). *توتم و تابو*. (محمدعلی خنجی، مترجم). کتابخانه طهوری.

فروید، زیگموند. (۱۳۷۳). داستایوسکی و پدرکشی. (حسین پاینده، مترجم)، *ارغنون*، ۳(۱)، ۲۵۳–۲۷۲.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲). *تولد زیست سیاست : درس‌گفتارهای کلژ دوفرانس ، ۱۹۷۸ - ۱۹۷۹*. (رضا نجف‌زاده، مترجم). نشر نی.

فوکو، میشل. (۱۳۹۹). *الفاظ و اشیا*. (فاطمه ولیانی، مترجم). انتشارات ماهی.

گرویس، بوریس. (۱۴۰۲). *فلسفه‌ی مراقبت*. (اشکان صالحی، مترجم). انتشارات بان.

محجوب، محمدجعفر. (۱۳۸۲). *ادبیات عامیانه‌ی ایران*. چشمه.

هلباین, هانس. (۱۵۲۰). *بدن مسیح مرده در گور*.