

آدم فروشِ سگ‌گُشِ شاید اسیدپاشِ ما

پرویز (مجید برزگر، ۱۳۹۱، اکران: ۱۳۹۳) - نقد سوم: نقد بلند

زمان انتشار: آذر ۹۳

چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

عنوان اصلی این مطلب یعنی «آدم فروشِ سگ گُشِ شاید اسیدپاشِ ما» به طور طبیعی و بابت حساسیت برانگیزی اجتماعی، هنگام چاپ به عنوانی دیگر تغییر یافت.

**

واژه «تحول» را که بر زبان می آوریم، چه در حال صحبت از ادبیات داستانی باشیم و چه سینما، حرکت از قطب شر به خیر در ذهن مان شکل می گیرد؛ نه برعکس. این ذهنیت، تنها یک عادت برآمده از تکرار تحول مثبت شخصیت های منفی در آثار هنری نیست. بلکه به ماهیت و ریشه روایت انسانی باز می گردد که همواره به ماندگاری حق و خیر، گرایش دارد. در تعاریف ارسطویی، شخصیت اصلی هر روایتی آن است که امکان دگرگونی بیشتری دارد؛ و این واژه «امکان» را در اغلب بازتعریف های ایرانی این نگرش، به خطا حذف یا فراموش می کنند. جوری که انگار حتماً خود متحول شدن است که شخصیت اصلی را متمایز می کند. همچنین، این را هم از یاد می برند که ارسطو سمت و سوی تحول را رو به خیر، تعیین نمی کند و شکل معکوس اش هم می تواند اتفاق بیفتد. بسیاری اوقات، شخصیت اصلی کسی است که طبق شرایط پیرامون اش می توانسته تغییر کند و رفتارها و تصمیم هایی غیر از آن که در داستان یا درام از او سر می زند، داشته باشد. اما تغییر نمی کند و مسیر تصمیم های محکم خود را بر پایه اعتقاداتش پی می گیرد؛ مانند سِرِ توماس مور در **مردی برای تمام فصول**، هملت در **هملت**، آلكسيس زوربا در **زورباي يوناني** و ناخدا خورشید در **ناخدا خورشید** که هر کدام می توانستند بر اثر تلقینات دیگران یا مصلحت یا احتیاط، راه های دیگری در پیش بگیرند و نگرفتند. بنابراین، «امکان» تحول منفی را داشتند ولی به این ورطه نیفتادند. در روایت دینی/تاریخی واقعه عاشورای سال شصت و یکم هجری قمری، مهم ترین تحول در مورد حر بن یزید ریاحی رخ داده و او بوده که از سپاه اشقیا به جمع یاران امام حسین (ع) پیوسته. اما آیا این رویداد بدین معناست که شخصیت اصلی روایت کربلا را حر به حساب آوریم؟! بدیهی است که خیر؛ و طبق تصحیحی که در این نوشته مطرح شد، امکان تحول کسی گاه فراتر از تحول دیگری مطرح است. کسی که بیشترین میزان «امکان» تحول و بازگرداندن یاران اش از جنگ با سپاه عمر بن سعد را داشت، خود امام بود و راسخ ماندن بر سر عقیده و مقاومت اش و متحول نشدن، وی را در جایگاه قهرمان این روایت قرار داد.

اما به طور عمده و رایج، روایات بسیاری شرح مسیر تحول منتهی به نیکی، پاکی، آگاهی یا ظلم ستیزی شخصیتی را که در ابتدا منفی یا دست کم غافل بود، باز می گویند. راسکولنیکوف در جنایت و مکافات، ژان والژان در بینوایان، رابرت استراد در پرنده باز آکاتراز، اسپارتاکوس در اسپارتاکوس و رضا تفنگچی در کمیته مجازات، تنها چند نمونه آشنا و مشهور از بین هزاران همتای دیگرشان اند. تاریخ درام و رمان را که می گردیم، مواردی را که تحول معکوس و منفی، مبنای اثر نام آوری بوده باشد، بسیار کم می یابیم. اگر بسیاری قالب ها مانند رمان های سیاه دشیل همیت و ریموند چندلر و سلف سینمایی شان در ژانر نوآر، ضدقهرمان را به جای قهرمان به محور داستان بدل می کردند، طی سیر روایت، تحولی در او رخ نمی داد و همان زندگی مجاور جنایت، قاجاق یا تبهکاری را که از آغاز درام داشت، تا پایان و سرنوشت معمولاً تلخ و محتوم نهایی اش ادامه می داد. در همان نمونه های نادر تحول معکوس و منتهی به شرارت هم یک نکته از دوران کلاسیک تا معاصران پست مدرن ما، همگانی و تکرارشونده بوده است: شخصیت درگیر تحول منفی، لزوماً بر اثر شرایط اجتماعی و واکنش های روانی اش، از انسانیت دور نمی شد. به جایش در درام کلاسیک، بر اثر گرایشی که کسی دیگر در او پدید می آورد و وسوسه هایی که از بیرون به ذهن و درونش رخنه می کردند، این تحول را از سر می گذرانند؛ مانند مکبث و وسوسه های لیدی مکبث یا اتللو و سوء ظنی که یاگو ایجاد و تقویت اش می کند. در مقابل، در دوران التقاطی ما و زمانه پست مدرن، فیلم معروفی مانند بازی های خنده آور میثائیل هانکه (فرقی نمی کند؛ نسخه آلمانی یا آمریکایی) یا فیلم مهجوری مانند خانه به دوش ها / **Sightseers** (بن ویتلی، ۲۰۱۲) تمام تکان دهندگی شان را از این می گیرند که تمایلات رفتاری هولناک شخصیت هایشان نتیجه تحولی در آنها نیست و حتی منهای تحول هم به نظر می رسد دلیل ویژه ای ندارد. در نتیجه، هر دو یا در واقع هر سه فیلم به همان اندازه که می توانند درباره وضعیت روانی و خیم دو کاراکتر هر کدام شان باشند و از مسائل اجتماعی/سیاسی مهمی مانند تقسیم قدرت، نقش سلاح و غیره پرده برمی دارند، ممکن است از دید مخاطب هیچ گونه ارجاع مشخص متکی به روانشناسی اجتماعی هم نداشته باشند و تنها نوعی بازی سادومازوخیستی جنون آمیز، محورشان باشد.

فیلم پرویز را به منزله یک استثنای محض، باید از دریچه دیگری دید و دریافت. نه فقط خود به شدت روانشناسانه و جامعه شناسانه است، بلکه همچنین در مخاطب اش هم نوعی تحول روانی و ذهنی پدید می آورد: او را از دلسوزی هایش برای دیوی که در ابتدا یک عنصر واخورده و تحقیر شده جامعه بود، پشیمان می کند و در دل واکنش عاطفی توأم با تحول تماشاگر از همدلی تا وحشت تا انزجار نسبت به پرویز (لوون هفتون)، به طور کلی دست به «ترحم زدایی» می زند. در وصف و شرح جنبه های استثنایی پرویز، هفت ویژگی را در آن دنبال می کنیم:

یک: این سیر تباهی از کجا شروع شد؟

در نگاه اول به نظر می آید که پرویز از موجودی آرام و بی آزار به بیماری خطرناک برای خودش، تمام اطرافیان اش و حتی تمام جامعه بدل می شود. ولی با بحث هایی که مطرح خواهد شد، هم در آن بخش «بی آزار» اولیه اش و هم در این که سیر منجر به تباهی او، کاملاً منحصر به خودش است، تردید خواهیم کرد. در آغاز فیلم، سکانسی می آید که به لحاظ توالی زمانی، متعلق به اواسط ماجراست: پرویز گوشی تلفن قدیمی را پیدا و وصل می کند و به پدرش زنگ می زند و او را برای پرداخت پول و اجاره، تهدید می کند. ما خیلی بعدتر متوجه می شویم این احتمالاً کجای روایت، اتفاق می افتد. ولی چرا فیلم این بخش را همان ابتدا نشان مان می دهد؟ پرویز البته تا پایان فیلم اعمالی مانند گروگان گیری و بچه دزدی و قتل انسان و حیوان را مرتکب می شود که تعریف «جرم» درباره شان صدق می کند؛ اما منهای این موارد، کارهایی مانند لو دادن قرار دزدکی اشکان (ابوذر فرهادی) با دختری دیگر، لو دادن کار اکبرآقا سرنگهبان مرکز خرید و باعث اخراج او شدن، زور گفتن به رسول نگهبان دیگر پاساژ، دروغ بیهوده به آذر (حمیرا نونهالی) در مورد ورشکستگی پدرش و کارهای کوچک دیگری که بسیار کم اهمیت تر از ارتکاب جرم به نظر می رسند، در کدام گوشه از جامعه و زمانه ما کم دیده می شود و فقط از موجود نامعمولی چون پرویز سر می زند؟ این که پرویز به آدم ها نسبت ناروا می دهد و رازشان را برملا می کند یا این که هر کار و کمک پدرش یا حتی حمایت رسول در زمان تخریب اکبرآقا را وظیفه بدیهی آنها می داند،

مگر روزی ده ها و صدها نمونه مشابه اش در افراد عادی اطراف مان نیست؟ و وقتی انتظار دارد همچنان و در ۵۰ سالگی، پدرش زندگی اش را تأمین کند و خودش به کمترین میزان ممکن دل و تن به کار بدهد، شبیه انبوهی از هم عصران هم وطن خود نیست؟ (که در بخشی دیگر به آنها خواهیم پرداخت). در نتیجه، این که آن سکانس را با لحن تهدیدآمیز و مفت خور پرویز همان ابتدا می بینیم، کاملاً در مسیر همین دستاورد قرار می گیرد که شروع تباهی پرویز را به لحظه و نقطه مشخصی نسبت ندهیم. انگار از اول همان ترحم انگیزی اش می توانسته مترادف با این سقوط هولناک باشد. همان طور که هر کسی برای قضاوت ها، آدم فروشی ها و افشای رازهای آشنایان اش دلایلی می تراشد و خود را محق جلوه می دهد، پرویز هم در مرحله طرد شدن از شهرک و خانه پدر و کارهای اغلب تفریحی اش در آن حوالی، طفلکی و محق به نظر می رسد؛ و همین یعنی همان تباهی. می خواهم بگویم نفس این که او در موقعیت رقت آوری قرار گرفته و بخش عمده ای از آن محصول خودش و عملکرد و راه و رسم زندگی اش است، حقارتی در دل خود دارد که به سر باز کردن عقده هایش می انجامد؛ نه این که همه چیز از تحقیر و طردش به دست دیگران آغاز شود.

دو: کدام مان در بیزاری از نصیحت، مثل پرویز نیستیم؟

راستش این است که در مقابل تمام ستایش هایم از فیلم، رفتار دوربینی و دکوپاژی اش را با زیست راکد و کم تحرک پرویز متناسب نمی دانم. به نظرم می رسد که عادت سینمای مستقل و متفاوت ایران به استفاده از دوربین روی دست و البته ضرورت تولید ارزان قیمت، این شیوه را در پی آورده؛ نه انطباق ساختاری. به ویژه از این جهت که نماهای تعقیبی بلند و بدون کات، با زندگی کم تحرک پرویز نسبتی ندارد و جز در مواردی مانند تلاش او برای رسیدن به اشکان و جلوگیری از ورود اشکان به انباری که پیرمرد صاحبخانه در آن زندانی است یا سرکشی پرویز به اتاق های خانه پدرش در آغاز سکانس اختتامیه درخشان فیلم، همراهی دوربین با او پر جنب و جوش تر از ریتم زندگی اوست. اما به شکل عجیبی، در میزانشن های مربوط به تمام سکانس هایی که کسی، پرویز را نصیحت و برایش تعیین تکلیف می کند، این رویکرد دکوپاژی به شدت درست از آب در می آید. این

از آن موارد منحصر به فرد است که نوعی گرایش تماتیک، بر روشی تکنیکی مهر تأیید می زند (یا برعکس؛ چنان که همواره ساختار و معنا هر دو از دل هم زاده می شوند). وقتی پدر پرویز در حین فوتبال دیدن او به کنارش می آید و دست به سینه می ایستد و از گوشه چشم پرویز را زیر نظر می گیرد تا به او بگوید که می خواهد ازدواج کند و پرویز باید از خانه برود، دوربین هم سطح پرویز است که نشسته و دارد مثل همیشه بی صدای گزارشگر، فوتبال می بیند. از آن زاویه، ایستادن پدر در کنار مبل پرویز، کاملاً غیرعادی یا دست کم «یک جوری» است. گویا پدر اساساً کاری به کار پرویز ندارد مگر این که بخواهد برای او تکلیف تازه ای مشخص کند. در صحنه های خشکشویی هم که صاحب مغازه (علی رامز) هر بار پرویز را به خوب پوشیدن و کار کردن و زن گرفتن توصیه می کند، معمولاً دوربین سمت پرویز است و ما پیرمرد را پشت به دوربین یا در حال انجام کارهای جاری اش در مغازه می بینیم. کارش را می کند و به عنوان چاشنی، آن میان یک چندتایی سرکوفت هم به پرویز می زند و چند اندرز می دهد. در این دامنه، دو سؤالی که از فرط تناقض ذاتی، هولناک به چشم می آیند، این است: ۱) کدام بخش از حرف های او کاملاً غلط است؟ هیچ کدام. و ۲) کدام یک از ما هرگز این حس پرویز را تجربه نکرده ایم که آرزو کنیم بتوانیم به طریقی، فرد صاحب لحن آمرانه و اندرزگویانه را ساکت یا - با خودمان روراست باشیم - خفه کنیم؟ باز هیچ کدام. بدیهی است که روش هایمان برای تحقق این آرزو، افراط و تفریط پرویز یعنی سال ها دم برنیاوردن و بعد ناگهان بر سر او کوفتن نباشد. اما این که این آرزو را در سر پروانده ایم، همان قدر قطعی است که تأثیرپذیری پرویز از همان حرف های پیرمرد که ظاهراً تا آن حد عصبی اش می کرد: همه دیدیم که بعد از خلاصی از شر پندهای او، چگونه درست مطابق با طعنه ای که پیرمرد زده بود، یک دست کت و شلوار سایز بزرگ از لباس های توی مغازه برداشت و به تن کرد و به خانه پدر رفت.

سه: پرویز با قدرت طلبی و خشونت ورزی، به دنبال چیست؟

سؤال ساده ای است. ولی پاسخ اش آن قدرها نمی تواند ساده به دست بیاید. ممکن است به شدت دچار این عارضه شویم که فقط برپایه قضاوت مان نسبت به اعمال پرویز، پاسخ بدهیم؛ که در این صورت هم پاسخ از هر

فرد تا فرد دیگر، با نگرش شخصی هر کدام، متفاوت خواهد بود. ولی واقعیت را باید بدون این قضاوت های فردی جست و یافت: پرویز که چه مطرح شدن موضوع تنخواه او در جلسه هیأت مدیره مجتمع و چه رسیدن غذاهای دو وعده ای دستپخت مادر اشکان، دارد در کنار سگ ها اتفاق می افتد و به قول صاحب مغازه لباسشویی همیشه از دید اهالی شهرک مورد تمسخر بوده، جز دو هدف بسیار متعالی «بازیابی عزت نفس» و «به دست آوردن کرامت انسانی» اش، چه هدفی از آن زورگویی ها و سگ کشی ها و آدم ربایی ها می تواند داشته باشد؟ این که عبارات را عوض کنیم و احياناً بگوئیم «دارد عقده هایش را تخلیه می کند»، در ماهیت امر تفاوتی پدید نخواهد آورد. پرویز می خواهد آن کرامت و حرمت انسانی را که کسی برایش قائل نبوده، به هر بهایی به دست بیاورد. البته که تلقی اش نسبت به جلوه های این حرمت، جعلی و حتی بیمارگونه است و از منع خوابیدن رسول که خودش می داند روزها هم با موتورش کار می کند تا قتل عام سگ ها که می داند دخلی به خواسته پدرش ندارد، مسیری انحرافی را می پیماید. ولی وقتی بازی لوون هفتون و استحکام تدریجی صدا و آن نگاه پر از تبختر پرویز در دو سکانس پایانی فیلم در خشکشویی و خانه پدر را دقیق ببینید، مطمئن می شوید که آن نشستن او در صندلی همیشگی پدرش و رو کردن رفتارهای لجاجت آمیز کودکانه ای مانند آب خوردن از بطری و سیگار کشیدن جلوی پدر، تا چه حد از جنس همان جنم و جسارتی است که والدین نمونه ای ایرانی اغلب به عنوان روش «روی پای خود ایستادن»، به فرزندان شان می آموزند. اما جامعه ناهمگون، طبعاً در فرد ناهمگون هم برداشت های غیرانسانی از مفهوم کرامت انسانی را می پروراند و بعد، امنیت همین جامعه است که قربانی آن مخلوق ناسالم خودش می شود.

چهار: پرویز تنبل تر است یا ما؟

جایی که رسول می گوید به دلیل کار مداوم روزانه، شب ها در حین نگهداری دادن در پاساژ خواب زده است، پرویز می گوید که روزها را می خوابد؛ و واکنش طبیعی رسول این است که «خوش به حالت». این شب بیداری و روزخوابی پرویز برای کسی مثل من که سال هاست در مورد زیست مشابه عموم خواص اهل فرهنگ و هنر

تق و غر می زنم، شبیه سازی مفرحی است. منهای این وجه، همه مان جوانان و میانسالان پرشماری را می شناسیم که با نان خورِ پدر بودن تا سن و سالی نزدیک به دو برابر شروع سن قانونی و حتی بیش از آن مشکلی ندارند و حتی چه بسا این هزینه کردن از جانب پدر را تا هر مقطعی که دل شان خواست، از وظایف بدیهی او و مادر نیز به شمار بیاورند. در این مقیاس، در حالی که احتمالاً و به طور میانگین، وزن سه نفر از این دوستان دور و نزدیک ما روی هم با وزن پرویز نگون بخت برابری می کند، تعجب و گاه تنفرشان در قبال رفتار البته بی رحمانه پرویز در دو سوم پایانی فیلم، عجیب به نظر می رسد. چون اساساً به همان واکنش های کلامی تند و «دیگه هیچی بین ما نمی مونه» پرویز بعد از طرح احتمال قطع شدن پول توجیبی شان که قطعاً در قیاس با پرویز، هنگفت است، عادت دارند. در نتیجه، می توان ادعا کرد که پرویز در این تکان نخوردن، از خیل عظیم در خانه نشستگان متوقع از والدین، طبیعی تر و محق تر است؛ و این خود نشان می دهد که برای پرهیز از ظواهر تعمیم پذیر، فیلم چه هوشمندانه فردی با این فیزیک را پرویز خود کرده است. ولی این دلیل نمی شود که ما تعمیم پذیری جنبه کاهلی پرویز در طبقه متوسط و بالاتر جامعه شهری این دوران را از یاد ببریم.

پنج: مگر می شود کمبودهای جنسی هیچ نقشی نداشته باشند؟

یکی از ویژگی هایی که پرویز را به یکی از حواس جمع ترین فیلم های تصویرگر روان جامعه معاصر ما تبدیل کرده، این است که علیرغم محدودیت های ناشی از نگاه نظارتی، نقش کمبودهای جنسی آدمی با وضعیت پرویز را نادیده نمی گیرد و با ظرافت به آن ناخنک می زند. انداختن مانکن های زنانه در بوتیکی که پرویز شیشه اش را می شکند، نگاه به لباس زنانه ای در ویتترین مغازه ای دیگر بعد از سرنگهبان شدن اش و از همه مهم تر، کل معادله دید زدن خانه اشکان در تمام طول زندگی در خانه قدیمی، ابزار این توجه فیلم را فراهم می کند. این که در یک سکانس می بینیم پرویز در خانه مادر اشکان است، با ابهام به جا و زیبایی که دارد و روشن نیست اتفاقی میان آنها افتاده یا همه چیز به نگاه و صحبت محدود شده یا صرفاً ورود به خانه و شاید تهدید زن توسط پرویز در بین بوده، از آن گوشه های رندانه تصنیف شده ای است که حتی دو سال و اندی توقیف برای حفظ آن به

عنوان یکی از بخش هایی که در گلوگاه نگرش نظارتی گیر کرده بود، ارزش اش را داشت. در قیاس با هر فیلم مدعی بازتاب بحران های جامعه این دهه ها، از دو زن تا نفس عمیق که اصرار دارند بحران جنسی و این همه نکوهش لذت را از دامنه معضلات مورد توجه شان بیرون بگذارند، پرویز از این درک روانشناسی اجتماعی خبر می دهد که بخش مهمی از احساس تک افتادگی و محرومیت چنین آدم هایی، دور ماندن از لذات و فعالیت طبیعی جنسی است که خود را در خروجی های رفتاری دیگری نشان می دهد.

شش: مگر ممکن است رفتار بیمارگونه فرد، به دیگران سرایت نکند؟

وقتی پرویز به آذر می گوید که پدرش پولی ندارد و خانه را هم بانک بابت بدهی هایش بر می دارد، آذر از او سیگار می خواهد و بعدتر بابت وضعیتی که برای پرویز پیش آمده، عذرخواهی می کند. لایه ظاهری ماجرا، همدلانه است. ولی این واکنش آذر در لایه نهان تر، روشن می کند که او برای پذیرش این ازدواج در میانسالی، گوشه چشمی هم به دارایی های پدر پرویز داشته. مهم این است که این دید او، به همان اندازه که ممکن است با روش بیمارگونه و دروغ آمیز پرویز، ناجوانمردانه جلوه کند، کلاماً طبیعی است و برای زنی با شرایط او در جریان چنین ازدواجی، بدیهی می نماید. ولی وقتی امر همگانی و طبیعی را به شیوه ای غیرانسانی فاش کنی، خود نیز غیرانسانی جلوه می کند. این انتشار بیمارگونه گی را می توان در عکس العمل خشونت بار اهالی شهرک نسبت به جوانی دید که شبانه آن جا پرسه می زند و می شود احتمال داد برای دیدار دخترکی - حتی دورادور و پای پنجره آپارتمان اش - به آن حوالی آمده و جرأت نمی کند این را بگوید. به او تشر و لگد می زنند؛ و پرویز که عامل اصلی این سرایت بیماری خشونت و شک و سوء ظن به دیگران است، ایستاده و با نگاهش، احتمالاً پدر را مقصر اصلی می داند. نکته بنیادین پردازش این درونمایه در فیلم، همین جاست: این که فردی با رفتار بیمارگونه، نه تنها از این آگاه نیست که با ناامن کردن زندگی سایرین، عملاً در آنها هم بیمارزده گی به وجود می آورد، بلکه حتی نمی داند آن چه از خودش سرزده، زمینه ای از نبود سلامت داشته است. این گونه است که مثلاً بیماری های متأسفانه بسیار فراینده سایبری و مزاحمت های ایمیلی و مسیجی با هویت های جعلی و نامعلوم که

گاه از شهروندانی به ظاهر محترم و حتی افراد باهوش سر می زند، هرگز از دید خود آنان جلوه ای از بیماری به حساب نمی آید. همان طور که پرویز هم با وجود حرف دلسوزانه اش در مورد رسول که به اکبرآقا می گوید شاید او هم از شش سالگی کار کرده باشد، بعدتر رسول را تهدید می کند که می تواند به همان راحتی اخراج اکبرآقا، او را هم از نان خوردن بیاندازد! کسی که نهایت تلقی اش از بی عدالتی اجتماعی این است که در کسب درآمد جانبی، چرا اکبرآقا بله و رسول نه، طبعاً بعدتر خودش را به کرسی اکبرآقا می رساند و می کوشد فاصله خودش و رسول را از اکبرآقا و رسول بیشتر کند. این معادله تلخ قدرت طلبی و کسب موقعیت در چنین شرایطی است.

هفت: آیا اکران همزمان با اسیدپاشی ها مثل پوزخندی از جانب تقدیر نیست؟

در امتداد آن گسترش بیماری های ذهن و روان، می توانم موقعیتی خیالی را مجسم کنم که اکبرآقا با آن همه زحمت که در زندگی اش کشیده، با از دست دادن کاری که تازه داشت اندکی وضعیت اش را از حقوق ناچیز کارگری ارتقا می داد، در پی انتقام جویی از پرویز باشد. اگر او بعد از اخراج از پاساژ چنین مسیری را طی می کرد، درام فیلم اساساً به راه دیگری می رفت و «انتشار بیماری» به مضمون اصلی آن بدل می شد. اما در قالب کنونی، فیلم بیش از هر چیز درباره «رشد نهال خشونت» در فرد است. نهالی که هیچ نمی توان گفت نطفه اش باید در وجود کسی باشد و جامعه آبیاری اش کند، یا جامعه نطفه اش را در فرد می کارد و روان ناسالم او خودش آن را آبیاری می کند. در نگرش متکی به فرض های «دنیای عینی/diegesis» فیلم، پرویز را اندکی بعد از پایان فیلم می گیرند. اما اگر او بتواند مدتی از چنگ نظام پلیسی و قضایی در برود، در امتداد همان فرض ها هیچ بعید نیست که سر از ماجرای اسیدپاشی در بیاورد. زهرخند کنایه آمیز تقدیر است که فیلمی با تأکید مسئولان سینمایی قبلی بر این که دارد تصویر بیش از حد خشونت باری از جامعه ارائه می دهد، زمانی اکران می شود که اسیدپاشی به عنوان جلوه ای آخردنیایی از خشونت بیمارگونه و بی دلیل، خبر روز و معمای حل نشدنی جامعه است. در حالی که شخصیت قهرمان/قربانی فیلم بعد از تحول یافتن به بدمنی هول انگیز، باز در آن سکانس حتی اگر جان

تماشاگر را از فرط هراس و اضطراب بگیرد، نمی تواند جان کودکی را بگیرد. یعنی به مراتب رقیق القلب تر از همتایان واقعی اش است. و در حالی که کشتن یا به زباله افکندن سگ ها یکی از افسارگسیخته ترین خشونت های او را نشان مان می دهد، در جامعه حوالی زمان اکران فیلم منع نگهداری سگ به قطعیت قانونی می رسد.

در این شرایط، به زبان آوردن جمله «من فیلم پرویز را دوست دارم»، برای هم زیست ها و هم وطنان پرویز، به شدت سخت می شود. بله؛ البته این فیلم بزرگی است و تمام این نوشته و ارتکاب های مشابه همزمان ام در نشریات دیگر درباره آن - کاری که به طور همزمان در چند مجله، به ندرت از این قلم سر زده- در پی اثبات همین جایگاه فیلم اند. اما وقتی فیلمی موقعیت زیستی ات را چنین پیش چشمان ات ترسیم می کند، ترجیح می دهی به جای تعبیر ملایم دوست داشتن، بگویی از این فیلم حساب می برم؛ چون آینه تمام نمایی است!