روزنامه هم‌میهن
www.hammihanonline.ir

• صاحب امتیاز و مدیرمسئول: غلامحسین کرباسچی
• مشاوران: عباس عبدی و احمد زیدآبادی
• سردبیر: محمدجواد روح • معاون سردبیر: مهرداد خدیر • دبیر آنلاین: شبنم رحمتی
• دبیران گروه‌ها: فرزانه طهرانی (اقتصاد) • آرمین منتظری (دیپلماسی و بین‌الملل)
• علی ورامینی (رسانه و فرهنگ) • سمیه متقی (سیاست) • الناز محمدی (جامعه) • آرش خاموشی (عکس)
• مدیر اداری و آگهی‌ها: شاهرخ حیدری
• مدیر هنری: مهدی قربانی‌تبار
• هادی حیدری (طرح و کاریکاتور) • حروفچینی و ویراستاری: شهرام هادی

hammihanmedia@gmail.com
@Hammihanonline

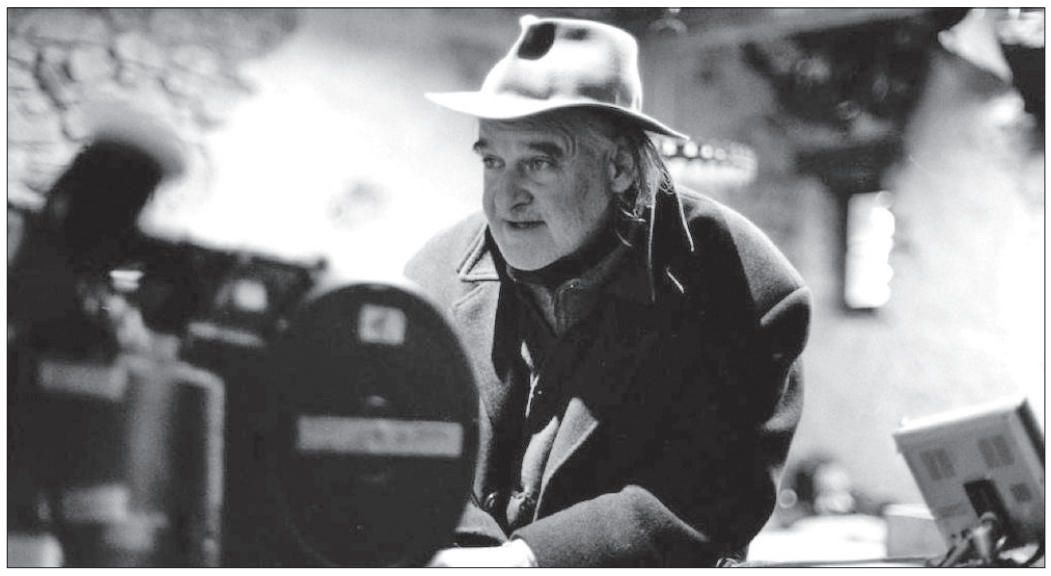
• تلفن روابط عمومی: ۸۸۷۴۹۳۰۰ • تحریریه: ۸۸۷۳۰۲۹۱ • آگهی‌ها: ۸۸۷۳۵۲۰۷ • نشانی: خیابان شهید بهشتی، خیابان پاکستان، کوچه دوازدهم، پلاک ۱۸
• لیتوگرافی و چاپ: هم‌میهن • تلفن چاپخانه: ۰۲۱۴۶۸۲۱۱۱۴ • توزیع: نشرگستر امروز نوین • تلفن: ۰۲۱-۶۱۹۳۳۰۰۰

نگاه آخر

جهانِ سوءتفاهم

حامد خانجانی
دانش‌آموخته فلسفه اخلاق

سوءتفاهم، آن رنجش آشنای روابط انسانی، نه یک استثنا که قاعده‌ای است ذاتی در بافت پیچیده ارتباطات ما. این پدیده، حاصل تقاطع اجتناب‌ناپذیر چندین جبر است: جبر بیولوژیکی، جبر شناختی، و جبر اجتماعی-فلسفی. از دیدگاه عصب‌شناسی، هر مغز، جهانی یگانه است که براساس ترکیبی منحصربه‌فرد از ژن‌ها، تجربیات، و خاطرات شکل گرفته است. وقتی سخنی می‌گوییم یا رفتاری می‌کنیم، این جهان درونیِ چندلایه را از طریق کانال‌هایی محدود، کلمات، لحن و زبان بدن به بیرون ترجمه می‌کنیم. گیرنده پیام، این داده‌های ناقص را بلافاصله با استفاده از شبکه عصبی خود که ساختارش با ما متفاوت است، رمزگشایی و تفسیر می‌کند. مناطق مرتبط با هیجان، مانند آمیگدال، ممکن است پیش از مناطق تحلیلی پیش‌پیشانی فعال شوند و رنگ‌آمیزی عاطفی خاصی به پیام بدهند. سلول‌های عصبی، سیستم بازتابی داخلی ما، قادر به بازتولید کامل تجربه درونی دیگری نیست. بنابراین سوءتفاهم در سطح بنیادین، ناشی از تلاش برای ترجمه یک زبان خصوصی عصبی به یک زبان مشترک نمادین است، فرآیندی که همواره با افت و تحریف اطلاعات همراه است. اما این تنها سطح ماجرا نیست. از منظر فلسفه ذهن و شناخت، ما محکوم به «انزوای اپیستمیک» (تنهایی شناختی) هستیم. هر فرد مستقیماً فقط به محتویات ذهن خویش دسترسی دارد. درد، عشق، یا درک ما از رنگ قرمز، کیفیتی ذاتاً شخصی است. ما برای فهم دیگری، مجبوریم از روی شواهد بیرونی، یعنی رفتار و گفتارش، به وضعیت درونی‌اش استنتاج کنیم. این استنتاج، یک تفسیر هرمنوتیکی است که تحت‌تأثیر «افق فهم» ما قرار دارد؛ افقی که توسط تاریخچه زندگی، فرهنگ، ارزش‌ها و پیش‌فرض‌هایمان شکل گرفته است. هنگامی که دو افق فهم همپوشانی کمی داشته باشند، زمین حاصلخیزی برای سوءتفاهم فراهم می‌شود. ما اغلب ناخواسته، گفتار و رفتار دیگران را در چارچوب داستان خودمان می‌گذاریم و فراموش می‌کنیم که آنها شخصیت‌های اصلی داستانی کاملاً متفاوت هستند. در سطح جامعه‌شناختی، این تفاوت‌ها نهادینه می‌شوند. فرهنگ‌ها به‌طور نامحسوس قواعد بازی ارتباط را تعریف می‌کنند؛ فاصله مناسب فیزیکی، میزان صراحت مجاز، نشانه‌های احترام. آنچه در یک بافت، نشانه صداقت است، در بافتی دیگر ممکن است بی‌ادبی تلقی شود. همچنین روابط قدرت و منافع ناسازگار، می‌توانند سوءتفاهم را از یک اشتباه ساده به یک ابزار ناخودآگاه (یا حتی آگاهانه) برای حفظ سلطه یا دوری از آسیب تبدیل کنند. در چنین شرایطی فرد ممکن است، نه به دنبال فهم، که در پی تأیید روایت خود باشد. با وجود این همه زمینه برای گسست و ناهم‌فهمی، واقعیت مسلم تاریخ بشر، زندگی جمعی اوست. پس آیا این همزیستی صرفاً حاصل یک اجبار تکاملی خشک و خالی است؟ پاسخ زیست‌تکاملی قطعاً مثبت است؛ انسان به‌عنوان یک گونه، برای بقا در محیطی خصومت‌آمیز، ناگزیر به همکاری و زندگی در گروه‌ها بوده است. مغز اجتماعی ما، با تمام پیچیدگی‌اش، محصول همین فشار تکاملی است. تنهایی طولانی‌مدت، نه یک انتخاب که یک حکم اعدام زیستی بوده است. اما اگر پا را فراتر از جبر بقا بگذاریم، آیا اگر امکانش بود، انسان‌ها هر یک به‌تنهایی، انزوا در کرات مختلف کهکشان را انتخاب می‌کردند؟ آزمایش‌های فکری نشان می‌دهد که احتمالاً خیر. زیرا حتی اگر نیاز ابتدایی به امنیت و تقسیم کار را کنار بگذاریم، انسان در پی معناست و معنا غالباً در آینه دیگری متجلی می‌شود. به‌رغم تمام دردهای ناشی از سوءتفاهم، منافع رابطه آنقدر ژرف و چندبعدی است که هزینه‌هایش را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. این منافع تنها مادی نیستند؛ بلکه روان‌شناختی و هستی‌شناختی هستند. عشق، احساس تعلق، تأییدشدن، به اشتراک گذاشتن لذت‌ها و حتی تضاد فکری سازنده، از عمیق‌ترین منابع معنا در زندگی انسان‌اند. تنهایی مطلق حتی اگر از نظر فیزیکی امکان‌پذیر باشد، نوعی مرگ روانی و معنوی است. علوم اعصاب به‌وضوح نشان می‌دهند که طرد اجتماعی و تنهایی، مدارهای عصبی مرتبط با درد فیزیکی را فعال می‌کنند؛ یعنی مغز ما تنهایی را به‌مثابه یک آسیب بدنی تفسیر می‌کند. درنهایت ما موجوداتی هستیم که ازسویی، به‌دلیل ساختار عصبی و ذهنی منحصربه‌فردمان محکوم به عدم‌درک کامل یکدیگریم و ازسوی دیگر، به‌دلیل سرشتی اجتماعی و جویای معنا، ناگزیر و مشتاق به ارتباط. زندگی جمعی ما، نه بر پایه فهم کامل، که بر پایه «مدیریت فهم ناقص» استوار است. هنر واقعی در پذیرش این اصل است که سوءتفاهم امری حاشیه‌ای نیست، بلکه بخشی از متن ارتباط است. دوستی، عشق و همکاری موفق، نه زمانی که سوءتفاهم به صفر می‌رسند، بلکه زمانی شکوفا می‌شوند که ما با آگاهی از گریزناپذیری آن، ظرفیت گفت‌وگو، تصحیح، بخشش و همدلی را در خود پرورش دهیم.



رسول تحمل

درباب جهان سینمایی، فرم، فلسفه و میراث بلا تار که در ۷۰ سالگی درگذشت

فرید ناصر
فیلمساز و پژوهشگر سینما

سینمای بلا تار در جغرافیای هنر هفتم، جایگاهی یگانه و یکپارچه دارد. جهان او، جهانی است، نه با ریتم‌های تند و تدوین‌های سریع سینمای جریان اصلی، بلکه با سنگینی گذشت زمان، بافت گل‌ولای، زوزه ممتدباد و نگاه خیره و تک‌رنگ دوربینی که از پلک‌زدن امتناع می‌ورزد. آثار او فقط فیلم به‌معنای متعارف کلمه نیستند؛ بلکه رخدادهای هستی‌شناسانه‌ای به‌شمار می‌روند که مخاطب را در یک فضا-زمان محبوس می‌کنند؛ فضا-زمانی که در آن ظرفیت ضعیف اما نابودنشدنی انسان برای تأیید شرافت در جریان است.

ورود به جهان بلا تار، به‌معنای تسلیم‌شدن در برابر یک نیروی گرانشی منحصربه‌فرد است. بسیاری از آدم‌ها برای برچسب‌گذاری بر سینمای او، میان واژگانی چون نیهیلیسم و رئالیسم سرگردان بوده‌اند و این در حالی است که سینمای او اساساً اومانیسمی است؛ اومانیسمی که از احساسات گرایی تهی‌شده و به‌شکلی از امر والا در روزمرگی دست می‌یابد.

ریشه‌های ناامیدی و سینمای اجتماعی

آثار اولیه بلا تار، عمیقاً در واقعیت اجتماعی مجارستان ریشه داشتند و تحت‌تأثیر فضای سیاسی اواخر دهه ۱۹۷۰، میراث سینمایی جان کاساوتیس و موج نوی فرانسه شکل گرفتند. این دوره که با رویکردی مستندگونه پیش رفت، در آن از بازیگران غیرحرفه‌ای، دیالوگ‌های بداهه و دوربین‌های ۱۶ میلی‌متری روی دست، برای ثبت بافت خشن زندگی طبقه کارگر استفاده می‌شد.

اولین فیلم بلند بلا تار، «آشیانه خانوادگی»، تنها در طول شش روز و با بودجه‌ای که عملاً ناچیز بود، ساخته شد. این فیلم، بررسی بحران مسکن در مجارستان کمونیستی است. زیبایی‌شناسی «آشیانه خانوادگی»، تهاجمی و صمیمی است. جاناتان روزنبام، منتقد سینما اشاره می‌کند: «این فیلم‌ها فریادهای خشم رئالیسم-سوسیالیستی هستند که سبک‌شان متأثر از کاساوتیس است».

بلا تار، کاوش خود در ناهنجاری‌های اجتماعی را با «بیگانه» و «مردم پیش‌ساخته» ادامه داد. «بیگانه»، نوازنده ویولنی سرگردان را دنبال می‌کند؛ کهن‌الگوی شخصیتی سرگردان که بعدها در فرم‌های جهش‌یافته در سینمای متأخر او دوباره ظهور می‌کنند. این فیلم به‌عنوان یکی از معدود آثار رنگی بلا تار شناخته می‌شود، هرچند پالت رنگی آن خاموش و تیره است که رکود زندگی قهرمان داستان را منعکس می‌کند.

«مردم پیش‌ساخته»، نشان‌دهنده تغییری ظریف است. در حالی که همچنان در قلمرو رئالیسم اجتماعی باقی می‌ماند و فروپاشی یک ازدواج را در پس‌زمینه شهرک‌های صنعتی و مسکن‌های پیش‌ساخته به‌تصویر می‌کشد، زبان بصری آن، علائمی از سختگیری فرمال آینده را بروز می‌دهد. این فیلم، سیستم کمونیستی حاکم را نه از طریق پیام‌های سیاسی آشکار، بلکه با نمایش خلأ عاطفی‌ای که در حریم خصوصی ایجاد کرده، نقد می‌کند.

دگردیسی فرمالیستی و گذار از رئالیسم

اواسط دهه ۱۹۸۰، نشانگر تحولی رادیکال در زبان سینمایی بلا تار بود. او شروع به فاصله‌گرفتن از اخلاقیات مستندگونه کرد؛ با این درک که بازنمایی واقعیت اجتماعی نیازمند مداخله‌ای فرمالیستی و سبک‌پردازی‌شده است. این گذار با انگیزه دستیابی به حقایق هستی‌شناسانه عمیق‌تری هدایت می‌شد.

«سالنمای خزان»، به‌عنوان پلی میان دو دوره‌ی اصلی بلا تار عمل می‌کند. داستان تماماً در یک آپارتمان هزارتومی گذرد و جنگ روانی میان یک زن سالخورده و کسانی که برای ارثیه او رقابت می‌کنند را به‌تصویر می‌کشد. فیلم رنگی است، اما برخلاف «بیگانه»، رنگ در اینجا اکسپرسیونیستی است؛ نارنجی‌ها، آبی‌ها و سبزهای اشباع‌شده‌ای که مصنوعی بودن آثار راینر ورنر فاسبیندر را تداعی می‌کنند. شخصیت‌ها نه‌تنها توسط شرایط اجتماعی، بلکه توسط خود قاب محبوس شده‌اند. این فیلم نقل‌قولی از پوشکین را معرفی می‌کند که روایت را آغاز می‌کند؛ شیطان احتمالاً دارد هدایت می‌کند و دایره‌وار دور می‌زند و می‌چرخد.

«نفرین»، مقصد آثار اوست. این فیلم اولین اثری است که زیبایی‌شناسی امضای بلا تار را به‌طور کامل به نمایش می‌گذارد؛ عکاسی سیاه و سفید با کنتراست بالا، باران سیل‌آسا، گل‌ولای، سگ‌های ولگرد و ترکینگ‌شات‌های عذاب‌آور و آهسته. «نفرین» همچنین آغازگر همکاری دوران‌ساز تار با رمان‌نویس مجار، لاسلو کراسناهورکایی است. فیلمنامه مشترک این دو، مکانیسم‌های سنتی پیرنگ را به‌نفع تمرکز بر محیط و اتمسفر رها می‌کند. قهرمان داستان، یک ضدقهرمان کلاسیک است؛ مردی افسرده که از زاویه‌دید کافه تایتانیک، به زوال جهان‌اش می‌نگرد. این اثر چرک مجارستان صنعتی را به چشم‌اندازی از ویرانی اسطوره‌ای بدل می‌کند.

«تانگوی شیطان»، به‌طور گسترده به‌عنوان شاهکار بلا تار و یکی از مهم‌ترین دستاوردهای تاریخ سینما شناخته می‌شود. این فیلم با اقتباس از رمان کراسناهورکایی، نزدیک هفت‌ساعت‌ونیم زمان دارد؛ مدتی که، نه یک زیاده‌روی، بلکه یک ضرورت ساختاری است. فیلم ساختار یک تانگو را منعکس می‌کند: شش قدم به جلو، شش قدم به عقب. این اثر به ۱۲ فصل تقسیم شده که از نظر زمانی، هم‌پوشانی دارند و بیننده را مجبور می‌کنند تا روایت را از زاویه‌دیدهای متعدد بازسازی کند. بااین حال داستان در درجه دوم اهمیت، نسبت به تجربه زمان قرار دارد. تار در جمله‌ای مشهور می‌گوید: «من از داستان‌ها متنفرم... تنها چیزی که باقی می‌ماند، زمان است». در «تانگوی شیطان»، زمان برای کارایی روایی فشرده نمی‌شود؛ بلکه اجازه می‌یابد تا در تمامیت خود آشکار شود.

تار، «هارمونی‌های ورکمایستر» را براساس رمان ملانکولی مقاومت، اثر کراسناهورکایی منتشر کرد که درباره نابودی نظم از بیرون است. این فیلم ۱۴۵ دقیقه‌ای، تنها از ۳۹ نما تشکیل شده است. دوربین از خشونت یا رنج رو برنمی‌گرداند؛ بلکه بیننده را مجبور می‌کند تا آن را در کنار شخصیت‌ها تحمل کند.

«مردی از لندن»، براساس رمانی از ژرژ سیمنون، یک تجربه‌ی سبک‌شناختی در ژانر نوآر است. با اینکه زیبایی‌شناسی تار حفظ‌شده ولی روایت در مقایسه با دو فیلم قبلی‌اش، خطی‌تر و متعارف‌تر است. فیلم روی یک سوزن‌بان راه‌آهن تمرکز دارد که شاهد یک قتل شده و چمدانی از پول را پیدا می‌کند. این فیلم، یک کلاس درس در نورپردازی و بافت تصویر است.

«اسب تورین» آخرین فیلم او بود. این فیلم، یک اسطوره ضدآفرینش است که شش‌روز منتهی به تاریکی مطلق را به تصویر می‌کشد. فیلم با نریشنی درباره‌ی فروپاشی ذهنی فریدریش نیچه در تورین، پس از دیدن شلاق خوردن یک اسب، آغاز می‌شود. سپس فیلم می‌پرسد: «چه بر سر اسب آمد؟» آنچه در ادامه می‌آید، تصویری طاقت‌فرسا از زندگی صاحب اسب، اولسدورفر و دخترش است. آن‌ها در خانه‌ای سنگی در دشتی بادگیر، زندگی و آیین‌های یکسانی را هر روز تکرار می‌کنند. هر روز، جهان تقلیل می‌یابد و درنهایت نور می‌میرد. این اثر بیان نهایی تار است؛ جهانی که در آن حتی عناصر اولیه‌ی حیات‌بشریت را ترک می‌کنند.

نوآوری‌های فرمال و زیبایی‌شناسی سینمای کند

تأثیر بلا تار، بر نظریه و کار سینما، در پیکربندی رادیکال فرم سینمایی نهفته است. آثار او، سنگ‌بنای سینمای کُند محسوب می‌شوند؛ شیوه‌ای از فیلمسازی که بر زمان، بیش از کنش تأکید دارد. مشهورترین تکنیک تار، برداشت بلند است. در دوره‌ی متأخر او، میانگین طول نما از ۲۰۰ ثانیه نیز فراتر رفته است. دوربینِ تار هرگز ساکن نیست، بلکه یک دوربین تعقیب گراست که مدام در حرکت است؛ دور شخصیت‌ها می‌چرخد، در اتاق‌ها تِرک و از مناظر عبور می‌کند. موسیقی میهای ویگ، همراهی کننده نیست؛ بلکه یک پروتاگونیست است. او اغلب موسیقی را پیش از فیلمبرداری می‌سازد تا کارگردان، آن را در صحنه پخش کند تا ریتم صحنه را برای بازیگران و دوربین تثبیت نماید. فراتر از موسیقی، فیلم‌های تار با صدای محیطی خود تعریف می‌شوند. این صداها اغلب دوبله و تقویت می‌شوند تا یک ناهنجاری صوتی-تصویری یا اتمسفری فراگیر و یکدست ایجاد کنند. از «نفرین» به‌بعد، تار منحصراً به‌صورت سیاه و سفید کار کرد. او استدلال می‌کند که رنگ ناتورالیستی است اما سیاه و سفید به‌معنای هستی‌شناسانه، رئالیستی است. این انتخاب، حواس‌پرتی جهان رنگارنگ را حذف می‌کند تا ساختار زیرین هستی یعنی سایه، نور و بافت را آشکار کند.

شرافت مقاومت

سینمای بلا تار یادبودی برای مقاومت است. این سینما در برابر مطالبات تجاری سرعت‌روایی، دروغ‌های آرامش‌بخش، پایان‌های خوش و طبقه‌بندی آسان ایدئولوژی‌های سیاسی، مقاومت می‌کند. سینمای او، بیننده را وادار می‌کند تا وزن زمان را تحمل کند. در عصر تصاویر یک‌بارمصرف، فیلم‌های بلا تار به‌سان اشیائی سنگین و غیرقابل جابه‌جایی ایستاده‌اند؛ آن‌ها یادآوری می‌کنند که سینما تنها ابزاری برای قصه‌گویی نیست، بلکه شیوه‌ای از اندیشیدن است.

چهره

همیشه رفیقِ سینما

مروری بر کارنامه سعید پیردوست که دیروز درگذشت

گروه فرهنگ: سعید پیردوست، چهره‌ای که دهه‌ها با لبخند آرام و صدای متین در حافظه تصویری ما جا خوش کرده بود، چهره در نقاب خاک کشید. او دیروز ۱۶ دی‌ماه، درست چندروز پس از تولد ۸۵ سالگی‌اش، درگذشت.

داستان زندگی‌اش مانند بسیاری از طبقه متوسطی‌ها، ساده است. او که با نام شناسنامه‌ای «علیرضا پیردوست» در یکی از جنوبی‌ترین و باصالت‌ترین محله‌های تهران، حوالی کوچه آبشار و بازارچه حمام نواب به دنیا آمد، فرزند خانواده‌ای ساده و زحمتکش بود. پدرش کارمند اداره پست بود و او نیز از نوجوانی برای چرخاندن چرخ زندگی، آستین‌هایش را بالا زد.

در همان کوچه‌پس کوچه‌های محل زندگی‌اش، هسته اولیه یکی از تاثیرگذارترین جریان‌های سینمایی ایران شکل گرفت. سعید پیردوست، هم‌بازی و هم‌مدرسه‌ایِ مسعود کیمیایی و فرامرز قریبیان بود. درحالی که کیمیایی رویای کارگردانی در سر داشت و قریبیان عکس‌های «کرک داگلاس» را جمع می‌کرد، سعید پیردوست که چشم‌اش به گریگوری پک بود، آرزویش این بود که بازیگر شود. اما واقعیت‌های زندگی، ابتدا او را به‌سمت دیگری برد. رفقای گرمابه‌وگلستان پیردوست، شرایط بهتری داشتند و زودتر وارد حرفه هنر و سینما شدند. اوپس از اینکه دیپلم‌اش را گرفت، به‌سمت تامین معاش زندگی رفت. سال‌ها در بانک، سپس در شرکت «ماک» کار کرد و پله‌پله بالا رفت تا به مدیر امور مالی رسید. اما عشق به سینما، آتشی نبود که زیر خروارها دفترچه مالی و حسابداری خاموش شود.

سال ۱۳۵۱ نقطه‌عطف زندگی پیردوست بود. مسعود کیمیایی قصد ساخت فیلم «خاک» را داشت. پیردوست که آن‌زمان کارمند بود، از کیمیایی خواست تا از او تست بگیرد و اگر مناسب بود، به او نقشی بدهد. نتیجه، نقش «قهوه‌چی» در فیلم خاک بود که گرچه کوتاه بود، ولی پایان‌بندی فیلم را روی صورت خودش تمام کرد. از این فیلم بود که پیردوست به یکی از ارکان سینمای کیمیایی تبدیل شد. همکاری با کیمیایی، در سال ۱۳۵۳ به شاهکار «گوزن‌ها» رسید. پیردوست در این فیلم، در نقش کوتاهی در سکانس کلانتری ظاهر شد، اما همان حضورِ چنددقیقه‌ای چنان با پختگی همراه بود که بخشی از شناسنامه آن اثر ماندگار شد. او در تمام دهه‌های بعدی، به‌عنوان «یار وفادار» کیمیایی در آثاری چون «غزل»، «خط قرمز»، «سرب»، «هتل کارتن»، «دست‌های آلوده»، «قاتل اهلی» و درنهایت «خائن‌کشی» حضور یافت. پیردوست در سینمای کیمیایی، نماد آدم‌هایی بود که شاید کم حرف می‌زد، ولی نماد سینمای رفاقت و مردانگی در دنیای جدی، روشنفکرانه و اعتراضی مسعود کیمیایی بود. پیردوست آن‌سال‌ها به‌عنوان بازیگر درام، جایگاهی برای خود در سینما به‌دست آورده بود، همچنین اخلاق و منش خاص آن‌نوع سینما را هم داشت. او با کارگردان‌های بزرگی مثل فریدون جیرانی، سیروس الوند و علیرضا داوودنژاد همکاری کرد و سال‌ها در کنار غول‌های سینمای ایران ایستاد، اما هیچ‌گاه وجب‌کردن طول‌وعرض نقش، دغدغه‌اش نشد. پیردوست معتقد بود که بازیگر باید به کالبد یک نقش جان بدمد، نه اینکه منتظر بماند تا اعتبارش را از بزرگی یک کاراکتر وام بگیرد. همین مناعت‌طبع و فروتنی حرفه‌ای بود که باعث شد در دهه ۸۰ در حالی که بسیاری از هم‌نسلانش به‌حاشیه رفته‌بودند، او مسیری تازه اما غیرمنتظره را آغاز کند.

سعید پیردوست در دهه ۶۰ زندگی‌اش، به ستاره محبوب تلویزیونی بدل شد. تا پیش از آن دهه، او به‌عنوان چهره‌ای آشنا برای کارگردانان و مخاطبان جدی سینما شناخته می‌شد، اما ورودش به دنیای طنز مدیری، فصلی نوین و پیش‌بینی‌ناپذیر در کارنامه‌اش گشود؛ فصلی که در آن، پیر دیرِ سینمای مسعود کیمیایی، به‌رفیق صمیمی و محبوب سفره‌های شبانه مردم در تلویزیون تبدیل شد. مهران مدیری آن وقار ذاتی و جدیت چهره پیردوست را در دل موقعیت‌های کمدی و ابزورد قرار داد و از تضاد میان این دو، طنزی ماندگار خلق کرد. در سریال «پاورچین» (۱۳۸۱) پیردوست در نقش رئیس شرکت، تیپ جدیدی از کمدی ارائه داد. همکاری‌اش با مدیری، با «نقطه‌چین»، «جایزه بزرگ»، «باغ مظفر» به‌ویژه «شب‌های برره»، تداوم یافت. «سردار خان» در برره، پیردوست را به اوج محبوبیت تلویزیونی رساند. او به‌خوبی توانست زبان ابداعی و فضای فانتزی مدیری را درک کند و خود را با آن تطبیق دهد. بعدها در «قهوه تلخ» با نقش «پهلوان مشیر»، بار دیگر توانایی‌اش را در خلق شخصیت‌های تاریخی-فانتزی به‌رخ کشید. اگرچه مدتی میان او و مدیری کدورت‌هایی پیش آمد، اما حضور او در برنامه «دورهمی»، پایانی بود بر حرف‌وحدیث‌ها و نشان داد که پیردوست همان شخصیت رفیق‌دوست دنیای هنر است.

او در سریال‌های درامی مثل «کارآگاه علوی» و «ستایش» نیز حضوری موثر داشت. در سریال «ستایش»، نقش «وحیدی» را چنان صمیمانه ایفا کرد که مخاطب با او احساس نزدیکی می‌کرد. آخرین کارش نیز بعد از «حکایت‌های کمال»، سریال «۸۷ متر» ساخته کیانوش عیاری در سال ۱۴۰۰ بود که ناتمام ماند. پیردوست در سال‌های پایانی عمرش، با بیماری سخت سرطان دست‌وپنجه نرم می‌کرد و در روزهای گذشته در پی عفونت کیسه صفرا و عوارض سرطان، تحت مراقبت بود. این بازیگر محبوب که می‌گفت از میان مردم آمده و برای مردم بازی می‌کند، از نسل بازیگرانی بود که سینما را با گوشت و پوست خود لمس کرده بودند و برای بسیاری از سینمادوستان خاطره‌ای است از روزهایی که در سینما به مضمون رفاقت بیشتر توجه می‌شد. همان‌طور که در تلویزیون نیز گرمای خانه‌ها و حضور را می‌خواست پاس بدارد.