## بسط جهان کودک با خواهران غریب

به‌نظر می‌رسد که عدم‌اقبال از دو فیلم «نان و شعر» و «سفرنامه شیراز» موجب شد که پوراحمد پرونده مجید را برای همیشه ببندد. اما نگاهش به دنیای بچه‌ها را تغییر نمی‌دهد و فیلم «به خاطر هانیه» را می‌سازد؛ فیلمی که محور قصه آن یک کودک خردسال فلج و تلاش خانواده برای شفای اوست. همین نگاه در سال ۷۴ پوراحمد را به‌سمت ساخت داستانی می‌برد که پیش‌تر کیانوش عیاری هم در پی ساختن آن بود. داستان دو خواهر دوقلو که به واسطه جدایی پدر و مادر از هم دور مانده‌اند و پس از سال‌ها همدیگر را پیدا می‌کنند. این قصه زمینه‌ساز ساخت یکی از فیلم‌های ماندگار پوراحمد یعنی «خواهران غریب» می‌شود؛ فیلمی که حضور خسرو شکیبایی در نقش اصلی آن و موزیکال بودنش، آن را به یک اثر سرخوشانه و بسیار محبوب تبدیل می‌کند؛ فیلمی که موجب شد پوراحمد پس از افتی کوتاه، دوباره به دوران اوج خود برگردد و جایزه بهترین کارگردانی جشنواره فیلم فجر را هم دریافت کند.

## سرنخ و تصویری از پلیس ایرانی

پس از یک‌دهه تجربه موفقی که پوراحمد در تلویزیون و سینما پیدا کرده بود، بار دیگر در دهه ۷۰ به تلویزیون برگشت تا این‌بار جهان داستانی متفاوت و تازه‌ای را به روی مخاطب بگشاید. او این‌بار سراغ ژانر پلیسی - جنایی می‌رود و سریال «سرنخ» را می‌سازد. این‌بار هم مثل قصه‌های مجید موفق می‌شود نظر مخاطبان خود را جلب کند. با حضور یک کارآگاه طناز اما سختگیر اصفهانی که جهانگیر سلطانی آن را بازی می‌کرد، «سرنخ» به سریالی پرطرفدار تبدیل شد. بازیگری که از قصه‌های مجید به «سرنخ» آمده بود. در کنار او که نقش بازپرس «امیرحسین اوصیا» را بازی می‌کرد، بهزاد خداویسی هم در نقش معاون او و با نام مصطفی موردتوجه مخاطبان قرار گرفت. اگر پوراحمد در «قصه‌های مجید» توانست تصویری موفق از شمایل یک نوجوان ایرانی را ترسیم کند، در سریال«سرنخ» موفق می‌شود تا تصویری باورپذیر از یک پلیس و بازپرس ایرانی با مؤلفه‌های بومی ترسیم کند. یکی از دلایل جذابیت سریال، به شیوه پرداخت روابط پلیس و معاونش برمی‌گردد که از شمایل کلیشه‌ای خارج شده و به دل می‌نشیند. اوصیا و مصطفی برخلاف بسیاری از فیلم‌ها و سریال‌های پلیسی، نه‌تنها رابطه صرف رسمی و نظامی با هم ندارند و ارتباط کلامی‌شان در حد بله‌قربان و اصطلاحات پلیسی خلاصه نمی‌شود که اتفاقاً بسیار صمیمی هستند و روابطی دوستانه و خارج از مناسبات خشک و جدی کاری دارند. این کارآگاه و دستیار ایرانیزه‌شده‌اش، ترکیبی دلچسب و جذاب را در پیش روی مخاطبان سریال «سرنخ» قرار می‌دهند و یکی از بهترین زوج‌های پلیسی سریال‌های وطنی را می‌آفرینند. این نشان می‌دهد یکی از مؤلفه‌های موفق آثار پوراحمد، شناخت و درک درست او از خلقیات و هویت ایرانی است و به‌همین‌دلیل توانسته مخاطب ایرانی را در یک هم‌ذات‌پنداری همدلانه با خود همراه کند؛ از معدود سریال‌های پلیسی ایرانی که توانست ذهن مخاطب را با معماهای خود درگیر کرده تا از رمزگشایی آن لذت ببرند. کیومرث پوراحمد نقش‌های اصلی هر قسمت از سریالش را که جداگانه از قصه‌های مجزا برخوردار هستند، به بازیگران توانمندی سپرده که نقش‌آفرینی‌های برخی از آن‌ها همچنان در خاطر جمعی مخاطبان تلویزیون به یادگار مانده است. برای مثال، بازی رضا کیانیان و محمدرضا فروتن در قسمت‌هایی که حضور دارند، به شدت تاثیرگذار بود و اساساً سرنخ را می‌توان از اولین سریال‌های اپیزودیکی دانست که با حضور بازیگر مهمان در قسمت‌های مختلف روایت می‌شد و به یک الگوی سریال‌سازی تبدیل شد.

## شب یلدا و یک عاشقانه تلخ

خیلی‌ها مهمترین فیلم در کارنامه کیومرث پوراحمد را «شب یلدا» می‌دانند و آن را در فهرست فیلم‌های برتر عاشقانه ایرانی می‌گذارند؛ فیلمی که نه‌تنها پوراحمد را دوباره با ریسک تغییر ژانر روبه‌رو کرد، بلکه پای زندگی خصوصی او را هم به سینما باز کرد. می‌گویند شب یلدا روایت تجربه شخصی خود پوراحمد در نخستین زندگی مشترکش است. بعید است این فیلم را دید و سکانس‌های رقص همراه با اشک محمدرضا فروتن در این فیلم را فراموش کرد یا حتی دیالوگ‌های این فیلم را. «شب یلدا» حدیث نفسی بود که توانست برنده تندیس بهترین فیلم از جشن انجمن منتقدان سینما شود؛ فیلمی که نشان داد پوراحمد در ۵۰ سالگی هنوز تغییر ژانر می‌دهد، ریسک می‌کند و موفق است. حامد، روز تولد دخترش نازی را جشن می‌گیرد؛ جشنی که فقط خودش در آن حضور دارد، حرکات موزون او با آهنگ خاطره‌هایش با فشفشه‌هایی در دست، همچنین جروبحث او با مامور انتظامی که می‌گوید: «چیه برادر؟! جشن تولده...ممنوعه؟ زن بی‌حجاب نداریم... زن با حجابم نداریم... مرد بی‌غیرت نداریم... مرد باغیرتم نداریم...نوار مبتذل نداریم... ماهواره نداریم... صور قبیحه نداریم...حشیش، گرس، تریاک، ذغال خوب و رفیق ناباب نداریم... رقص، آواز، خوشی، خنده، بشکن و بالابنداز نداریم...شرمنده‌تونم هیچ‌چیز ممنوعه کلاً نداریم... نداریم... مهمونیه ولی مهمون هم نداریم... جشن تولد یه بچه‌س ولی بچه هم نداریم». یا در یکی از درخشان‌ترین دیالوگ‌های فیلم، دوست حامد به او می‌گوید: «زخم‌ها و دردهای آدم سرمایه است...! هر کسی نمی‌تونه به این جایی که تو رسیدی، برسه...! پس سرمایه‌ات رو با کسی قسمت نکن...! داد نکش...! آه و ناله هم نکن...! صبور، آرام و بی‌سروصدا همه‌چیزو تحمل کن.»

**سینمای کیومرث پوراحمد هم مثل سینمای هر فیلمساز دیگری، سرشار از فرازونشیب و اوج و فرود بود. گرچه او از دهه ۹۰ دیگر نتوانست به دوران طلایی خود برگردد و مسیری رو به زوال را طی کرد، اما این به‌معنای انکار جایگاه او به‌عنوان یک فیلمساز موفق و مؤثر که توانست جهان سینمایی خود را بسازد و به بخشی از خاطره جمعی مردم گره بزند، نیست. شاید مهمترین مؤلفه سینمای او که این نقش را برجسته‌تر می‌کند، سویه ایرانی و تعلق او به هویت ایرانی در فیلم‌هایش بود**

## گل یخ و آغاز پژمردگی

فاصله دو فیلم پوراحمد، یعنی «شب یلدا» و «گل یخ» به اندازه دو فیلم نبود، به اندازه رسیدن از اوج به افول بود. پس از درخشش «شب یلدا»، تلاش بعدی پوراحمد برای ساخت گل یخ به‌عنوان فیلمی موزیکال و عامه‌پسند شکست خورد و دورانی آغاز شد که دیگر موفقیت مداوم نداشت؛ فیلمی که بازسازی یکی از فیلم‌های مشهور پیش از انقلاب یعنی «سلطان قلبها» بود. در همین دهه او چندبار قصد داشت فیلم تاریخی شاه را درباره دورانی از پادشاهی محمدرضا پهلوی بسازد که با وجود تغییر فیلمنامه، به‌دلیل مخالفت برخی نهادها به سرانجام نرسید. اما ریسک‌پذیری پوراحمد بازهم با او همراه شد و تصمیم گرفت حالا که بیشتر ژانرها را امتحان کرده، سراغ کمدی رومانتیک هم برود. همین موضوع او را به ساخت فیلمنامه‌ای از سروش صحت با نام «نوک برج» ترغیب کرد؛ فیلمی که در بدنه تجاری قرار می‌گرفت، اما چون چهره‌هایی مانند نیکی کریمی و محمدرضا فروتن را همراه داشت، از حمایت طرفداران این‌دو هم برخوردار شد، اما در گیشه شکست خورد تا اینکه در اواسط دهه ۸۰، ریسک‌پذیری او در تجربه ساخت یک فیلم جنگی جواب داد و «اتوبوس شب» مهمترین فیلم او در این دهه ساخته شد. فیلمی سیاه‌وسفید درباره انتقال اُسرای عراقی در دوران جنگ ایران و عراق که به‌دلیل بازی قابل‌توجه خسرو شکیبایی در نقش راننده اتوبوس و مایه‌های ضدجنگ، موردتوجه قرار گرفت. بعد از این و با آغاز دهه ۹۰ پوراحمد دیگر هیچ‌گاه نتوانست اثری درخور بسازد و فیلم به فیلم افول کرد. حتی بازگشت دوباره‌اش به تلویزیون و ساخت سریال «پرانتز باز» هم جواب نداد که خودش هم بعداً گفت آن را از سر بی‌میلی ساخته است. تلاش پوراحمد در آغاز دهه ۱۳۹۰ برای تجربه متفاوت در یک فیلم جنگی دیگر با ۵۰ قدم آخر به‌شدت شکست خورد و در نخستین نمایش در جشنواره فیلم فجر با واکنش منفی منتقدان مواجه شد. در سال ۱۳۹۴ روایت شخصی او از بیماری آلزایمر مادرش در فیلم «کفش‌هایم کو؟» بازگشتی به سینمای دهه ۱۳۷۰ خودش به‌شمار رفت که در اکران عمومی به موفقیت چندانی دست نیافت. دو فیلم دیگر ساخت؛ تیغ و ترمه در سال ۱۳۹۷ که تلاشی برای نزدیک شدن به دغدغه‌ها و دنیای شخصی جوانان نسل جدید بود؛ اما ناموفق از آب درآمد.

«پرونده باز» است که قصه‌ای حقوقی و دادگاهی داشت، آخرین فیلم پوراحمد بود که بدون حضور او در چهل‌ویکمین دوره جشنواره بین‌المللی فیلم فجر حضور پیدا کرد و به یکی دیگر از فیلم‌های شکست‌خورده او اضافه شد.

نمایی از مجموعه قصه‌های مجید

نمایی از فیلم اتوبوس شب

نمایی از فیلم شب یلدا

## پوراحمد به روایت دیگران

سینمای کیومرث پوراحمد هم مثل سینمای هر فیلمساز دیگری، سرشار از فرازونشیب و اوج و فرود بود. گرچه او از دهه ۹۰ دیگر نتوانست به دوران طلایی خود برگردد و مسیری رو به زوال را طی کرد، اما این به‌معنای انکار جایگاه او به‌عنوان یک فیلمساز موفق و مؤثر که توانست جهان سینمایی خود را بسازد و به بخشی از خاطره جمعی مردم گره بزند، نیست. شاید مهمترین مؤلفه سینمای او که این نقش را برجسته‌تر می‌کند، سویه ایرانی و تعلق او به هویت ایرانی در فیلم‌هایش بود. چنانکه سیدمرتضی آوینی با تاکید بر ایرانی بودن آن گفته بود: «تاریخ تصویر ایران به خاطر «قصه‌های مجید» به مرحوم کیومرث پوراحمد مدیون است. اصلی‌ترین دلیل آن هم، این است که او خالق یک اثر ناب ایرانی است با همه مشخصه‌هایی که باید داشته باشد. دلم می‌خواهد قصه‌های مجید را تنهای تنها تماشا کنم تا ناچار نشوم که جلوی گریه‌ام را بگیرم. دوستت دارم، ایران!» آوینی در جای دیگری از نوشته‌اش درباره قصه‌های مجید می‌گوید: «اینکه «قصه‌های مجید» هویتی کاملاً ایرانی دارد بیشتر به‌ساختار سینمایی سریال باز می‌گردد تا جوهر داستانی آن. نمی‌خواهم رابطه این سریال را با قصه‌های آقای مرادی کرمانی انکار کنم، بلکه می‌خواهم بگویم روایت آقای پوراحمد از «قصه‌های مجید» کاملاً متعلق به خود اوست. شکی نیست که این تنها یکی از صورت‌های سینمایی متعددی است که داستان‌های آقای مرادی‌کرمانی می‌توانست به خود بگیرد. اگر «مجید»، کرمانی بود و نه اصفهانی، چه روی می‌داد؟ بدون تردید جذابیت کار کمتر می‌شد، اما باز هم به جوهر سینمایی آن لطمه‌ای وارد نمی‌آمد»، تاکید بر این ایرانی بودن در پیام تسلیت اصغر فرهادی پس از مرگ پوراحمد هم برجسته است. او می‌نویسد: «او بعد از دیدن سریال من، فیلمنامه «شب یلدا» را داد که بخوانم و نظر بدهم، آن هم وقتی هنوز جوان بودم. این ویژگی او بود که آدم‌ها را به‌عنوان آدم نگاه می‌کرد. برای من مرگ علی حاتمی هم چنین حسی داشت و انگار ریشه هر دو در کارهای‌شان یک‌جور است. مرگ این دو به‌عنوان ایرانی‌ترین فیلمسازانی که می‌شناسم، برایم غم‌انگیز بود و فکر نمی‌کنم نمونه و مشابهی در این دوران رقابت‌ها و ناخالصی‌ها همچون کیومرث پوراحمد پیدا شود.» همچنان که حبیب احمدزاده که به‌عنوان فیلمنامه‌نویس «اتوبوس شب» با او همکاری داشت، گفته است: «کیومرث همیشه معتقد بود، باید ایرانی باشد که بتوانیم درباره آینده آن صحبت کنیم، اگر ایرانی نباشد همه این بحث‌ها کشک است. زحماتی که کیومرث برای این مملکت کشیده را خراب نکنیم». پری ملکی، موسیقی‌دان، هم از علاقه او به موسیقی ایرانی گفته است: «پوراحمد بسیار موسیقی ایرانی را دوست داشت و به‌همین‌جهت همیشه از موسیقی در آثارش بهره می‌جست. این هنرمند سینما طی زندگی حرفه‌ای خود با آهنگسازان بسیاری همکاری کرد». احمد طالبی‌نژاد، منتقد سینما، هم معتقد است: «در سمت هنری سینما، یکی از تاثیرگذارترین فیلمسازان ما بعد از کیارستمی، کیومرث پوراحمد بود. اگر شما نگاه کنید، می‌بینید که دو نسل از بچه‌های این مملکت با «قصه‌های مجید» بزرگ شده‌اند و نباید این مجموعه را دست‌کم بگیرید.

او مجموعه‌ای از فیلم‌هایی را در کارنامه‌اش دارد که مخاطب اصلی‌اش بچه‌ها نیستند، ولی درباره بچه‌های این سرزمین هستند. می‌توانیم بگوییم صادقانه‌ترین و بهترین تصویر از بچه‌های ایران به‌خصوص در سن نوجوانی در آثار او تجلی پیدا می‌کند». حالا یک‌سالی از مرگ این فیلمساز مهم می‌گذرد؛ فیلمسازی که می‌توان در میراث سینمایی‌ای که از خود به‌جا گذاشت، درس‌های ارزشمندی آموخت اما دراین‌میان شاید مهمترین آنها دغدغه داشتن نسبت به ایران و هویت ایرانی بود؛ فیلمسازی که می‌خواست ایرانی باشد و بماند؛ یادش ماندگار.

# مثلث بودن، نبودن و شدن

نقد نمایش سَنتِز

آریو راقب‌کیانی
منتقد تئاتر

نمایش «سَنتِز»، به نویسندگی و کارگردانی علی اخوان، نمایشی است بی‌اتکا به دیالوگ که عنصر پیش‌برنده در آن، موقعیت‌های به‌وجودآمده طی آن است. نمایشی که قصد دارد فارغ از گفتار و کلام، شخصیت‌های نمایشی‌اش را در سکوت محض روی‌داده بین آن‌ها پردازش کند، اما آن چیزی که نقطه‌عطف در انتخاب بدون دیالوگ این نمایش محسوب می‌شود، دیالکتیک حادث‌شده بین کاراکترهاست که ساختار مباحثه‌ای و مناظره‌ای در قالب زبان به خود نمی‌گیرد. تماشاگر بااینکه از پیش، از داستان نقطه تضاد و تصادم پدر و دختری مشغول در رختشورخانه آگاه نیست، با رمزگشایی از جهان نشانه‌ای نمایش از چگونگی شخصیت‌پردازی کاراکترهای نمایش و تعاملات آن‌ها مطلع می‌شود. پدر (با بازی نادر فلاح) که در این نمایش تعیین‌کننده جابرانه موضوعیت ایده مطلق یا همان تز است، دچار وسواس فکری (OCD) است و نشانه‌های این وسواس را در رفتار او ازقبیل تمایل به لمس‌کردن، مرتب‌کردن و چیدن اسباب و بالاخص شستن، می‌توان دریافت کرد. بنابراین چگونگی حضور این شخصیت در موقعیت بدون استفاده از دیالوگ، نه‌تنها بیانگر شخصیت بیرونی او در مواجهه و تعامل با دختر (با بازی یسنا فلاح) می‌شود، بلکه درونیات او را نیز عیان و آشکار می‌کند. حتی بازی در سکوت چشم و ابرو این پرسوناژ نیز، نمودی از نشانه‌های دیداری این نمایش است که القاءکننده خشم درون اوست.

نمایش «سَنتِز» شاید در ظاهر امر پیش‌درآمد (Prologue) نداشته باشد، اما سیر داستانی باعث می‌شود که پی‌افزودهای نمایش (epilogue) در یک چرخه بی‌پایان مدور همانند چرخه‌ماشین رختشویی چیده و به‌نوعی نمایش از نقطه پایان به نقطه آغاز متصل شود و این حلقه زمانی در بستری لایتناهی مدام در حال تکرار و چرخ‌خوردن باشد، اما پیام نمایش در معناسازی اِلمان‌های آن به‌شکل صحیح منتقل می‌شود. پدر که نماینده تفکر و تز سنتی است، با به سر گذاشتن کلاه خود اشقیاء، قصد قربانی کردن دختر را در تسلیخ دارد و او را به مسلخ‌گاه می‌برد، اما آن‌چیزی که مانع عینی‌شدن جهان ذهنی او در راستای از میان برداشتن و پاک‌کردن صورت‌مسئله آنتی‌تز (دختر) به‌عنوان مانعی در سر راه می‌شود، حضور دختر دوم (با بازی حسنا فلاح) دیگر به‌عنوان «سَنتِز» است که تلاش دارد وجود خویش را مانع بر سر نیستی و عدم وجود دختر اول به‌دلیل تعارضات با پدر گرداند. او که در ابتدا با پوشیدن کلاه‌خود اشقیاء دیگر مانند مرد و در راستای ایجاد دیالکتیک، سعی در همپوشانی با او را دارد (مرحله تصدیق)، به‌مرور نه‌تنها می‌خواهد قوت ساده‌وارانه خود را به‌زور به خورد مرد دهد تا شاید اندیشیدن را به‌شکل دیگر به او دیکته کند (مرحله نفی)، در برابر حکم تصدیق‌گونه مرد، سر تعظیم فرود نمی‌آورد و خوردن و پیشکشی قرص را که نمادی از پذیرش اصلاح و تعدیل رفتاری است را نیز پس می‌زند (مرحله نفی در نفی).

باید اذعان داشت نمایش «سَنتِز»، چاره را در شستن خون با خون نمی‌بیند، ولو اینکه دنیای ذهنی دختر اول، مجدداً عینی شود. زیرا ماشین رختشویی که در جداره‌های آن دَلَمه و لکه‌های خون نقش بسته، دیگر توان پاک‌کردن و شستن این معرکه را ندارد و از کار ایستاده است. حتی چیدمان و تعداد ماشین رختشویی‌ها باتوجه به کارکردی که دارند به‌صورت تز، آنتی‌تز و سَنتِز، حس‌آمیزی و حس‌بخشی دارند اما اینکه چرا دختر اول رضایت به ترک این مکان به‌همراه دختر دوم را ندارد، باید در تعریف او از «بودن» جست‌وجو کرد؛ بودنی که دیگر حاضر به شدن به نوع دیگر نیست و حاضر نیست نوسان بین این دو دوره گذار را سر و سپری کند، اما آیا با رجعت مجدد مرد به مکان رختشورخانه، دختر دیگر خود را انکار نمی‌کند یا به‌طور کل با خویش بیگانه شده است؟ آنچه مشخص است، او باید به آذوقه‌ای تن دهد که تا ابد سایه سنگین کفن‌های آویخته‌شده را روی سر خود احساس می‌کند.