تپش سایه دوست

نگاهی به آثار «کیومرث پوراحمد»

حمید گرشاسبی

فیلمسازی برای «پوراحمد» تنها یک حرفه نیست، بلکه او به واسطهٔ این رسانه می‌خواهد نشان دهد که هیچ علاقه‌ای به بزرگ شدن ندارد؛ او پایدارترین فیلمساز «سینمای کودک و نوجوان» است. هرچند که انتساب چنین سینمایی به او را دوست ندارد؛ او می‌خواهد که بیشتر یک سینماگر باشد تا فیلمساز «سینمای کودک و نوجوان». نگاهی به سیاههٔ فیلمسازی او برایمان آشکار می‌کند که شخصیت‌های فیلم‌هایش همواره ا زدو مسئله غافل نشده‌اند: یکی مسئله ارتباط و دیگری تلاش برای تحقق آرمان و آرزو. چنین مسئله‌ای باعث شده است که تقریباً اغلب آثار او به واریاسیون‌هایی روی یک تم مانند باشند. آنچه درپی می‌آید نگاهی است مختصر به آثار این فیلمساز. (دراین نوشته از **فیلم‌های خلیج فارس جغرافیای فقر و غنا، مجموعهٔ تابستان سال آینده و یادگاری دائی جواد** حرفی به میان نیامده است که علت آن عدم دیدن آنها از سوی نگارنده است.)

شخصیت مرکزیِ **زنگ اول، زنگ دوّم** برخوردار از مسئله‌ای است که باعث می‌شود او در ایجاد ارتباط با محیط اطرافش دچار مشکل باشد. سرمنشأ چنین عدم ارتباطی، از یک سو بی‌اعتنایی خانواده نسبت به پسربچهٔ برخوردار از لکنت زبان است و از سویی ریشه درنظام غلط آموزشی دارد که در آن نمی‌توان چندان امیدی به توفیق پسربچه در مسیرش داشت. **زنگ اول، زنگ دوّم** آموزشی‌ترین فیلم پوراحمد است که او در آن سعی می‌کند از پرداخت مستقیم مسئلهٔ آموزش پرهیز کند. فیلم به عنوان کار اول یک فیلمساز کار شسته رفته‌ای است که تقریباً از عهدهٔ نیت سازنده‌اش برمی‌آید. فیلم به بچه‌ها این نکته را بازگو می‌کند که هرگونه غالب شدن برمشکلی نخست باید از سوی خودشان ـ به عنوان یک فرد ـ صورت گیرد. چرا که انتخاب چنین راهی منتج به برخورداری از اعتماد به نفسی خواهد شد که به واسطهٔ آن می‌توان از بحران گرفتار شده به آن خلاصی یافت.

هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق مستندی است تک نگارانه که به «جبار باغچه بان» اختصاص دارد. پارهٔ نخست فیلم، مجموعه تصاویر ثابتی است که به شرح زندگی باغچه بان تا زمان مرگ او می‌پردازد؛ تصاویری که با دیزالو به یکدیگر پیوند می‌خورند و گویای محنتی من باب از دست رفتن بزرگی هستند. سپس «مونوگ»، دختر او، گوشه‌ای از اختراعات او را برای ما آشکار می‌سازد. در ادامهٔ فیلم دوربین به درون کودکستان می‌رود و به کودکانی ناشنوا نزدیک می‌شود؛ کودکانی که البته توان خود از برقراری ارتباط با دیگران را باید مدیون همین آدم باشند. «پوراحمد» به شکلی بسیار ساده بزرگداشتی را ترتیب می‌دهد که از خلال آن ـ البته ـ خیلی هم نمی‌شود به شناختی ژرف از باغچه بان رسید.

در **آوازه خوان** عشق وافر پسربچه‌ای به آواز خواندن برای او مشکل ساز می‌شود. مشی خانواده و در رأس آن پدر در جایگاه فردی که قرار است برنامه‌ریز آیندهٔ نوجوان باشد، به گونه‌ای است که چنین عشقی را نوعی تباهی می‌داند. و البته فرض شمردن چنین امری ناشی از بودن در موقعیتی است که او را برای دست‌یابی به یک رفاه نسبی مجبور به پناه آوردن به درس و مدرسه به عنوان ابزارهای ارمغان آورندهٔ چنین خواسته‌ای می‌کند. اولین نمای فیلم پدر را در ساختمانی خالی درحال نظافت نشان می‌دهد. شاید رنجی که پدر از گرفتار شدن درچنین موقعیتی می‌برد، توجیهی بربازداشتن پسر از رسیدن به علاقه‌مندیش باشد. **آوازه خوان** در واقع، دربارهٔ شکل برخورد والدین به هنگام روبرو شدن با مسائلی این چنین است؛ در واقع ایجاد تناقضی بین گرایش‌های به اصطلاح هنری پسر و پندارهای دانش‌خواهانهٔ پدر. از همین حیث، آنچه نادیده گرفته می‌شود پیشرفت نوجوان است به آنچه خواهان آن است. به همین خاطر هم نوجوان واکنش نشان داده، برای فائق آمدن به مشکل خود از دری دیگر وارد می‌شود که همانا فریب پدر است؛ ترفندی که در واقع

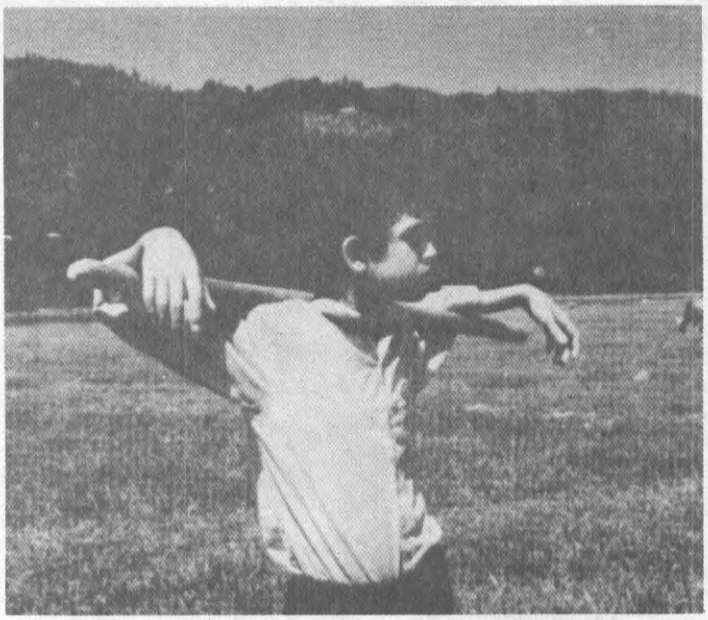
طرح پوستر از پرویز محلاتی

همهٔ بچه هایی از جنس او، به ناچار به آن متوسل می شوند.

به ترتیب قد ماجرای دوستی عمیقی است که بین دو پسربچهٔ مدرسه ای درجریان است و این دوستی تا به آنجایی است که حتی یک لحظه دوری از هم را تاب نمی آورند. اما قانون مندی خشک مدرسه ای که سعی دارد همه چیز را به سوی برقراری انضباط بکشاند، عاملی بازدارنده است. عداوت ارشد کلاس هم افزون براین، پیدا کردن راه چاره را مشکل تر می کند. عدم پذیرش آن دو از چنین شکافی که بین آنها ایجاد شده است، آنان را به اعمال ترفندهایی می کشاند که البته در همه صورت بی نتیجه می ماند. چرا که آنان در جایگاهی پایین تر از زورمداری قانون مدرسه قرار دارند؛ هرچند که فیلمساز اصلاً پیگیری چنین امری را کاری عبث می پندارد. درمیانهٔ فیلم دو بازرس وارد شده به کلاس، هریک با قامت هایی متعارض با دیگری، شکلی دیگرگونه از مشکل بچه ها را بازتاب می دهند که در واقع اصلاً مشکل نیست. اما فیلمساز درادامهٔ روند پیشبرد مضمونش، مسئله ای دیگر را وارد فیلم می کند و آن میل به قدرت طلبی بچه ها و قرار گرفتن در کسوت ارشد کلاس است. گمان آنان این است که برخورداری از چنین جایگاهی خود امتیازی بزرگ محسوب می شود. از این نظر فیلم ادامهٔ دست مایهٔ اصلیش را رها می کند و به این سبب تماشاگر با صحنه هایی زائد روبرو می شود.

اولین سال های آغاز جنگ است. کشور در معرض تجاوز قرار گرفته و «پوراحمد» حس می کند که متعهد است که در این زمینه کاری انجام دهد. **باران** زائیدهٔ چنین نیتی است. فیلم دریچه ای می گشاید به جنگ برای نشان دادن چشم اندازی از آن که در یک سویش مردانی قرار گرفته اند آمادهٔ ایثارگری و شهادت و درسوی دیگرش، که البته با تصاویر آرشیوی از جنگ ویتنام عرضه شده، خشونت و سبعیت آن نشان داده می شود. «معلم» و «قدیر» در جایگاه دو شخصیت مرکزی فیلم هستند که «پوراحمد» به یک میزان به هردوی آنها می پردازد. «معلم» سعی دارد با تشبّث به ادبیات، خود نیز در راستای دفاع از میهن گامی برداشته باشد و به همین سبب از دیگران نیز می خواهد که با تغذیهٔ ادبیات از جنگ به این امر مبادرت ورزند. کاری که از خود او برمی آید و از دیگرانی که دورش قرار گرفته اند ساخته نیست. «قدیر» نمونه ای از این آدمهاست که گمان دارد باید به جبهه رفت و جنگ را از نزدیک دید تا لمسش کرد. «معلم» اگرچه برای جنگ گامی از راه ادبیات برمی دارد، اما خود جسارت و شهامت وارد شدن به جنگ را ندارد. همین است که در برابر جسارتی که «قدیر» از خود نشان می دهد، تاب تحمل ندارد و حس می کند که در مقابل او موجود کوچکی است. به این سبب، مدام با او درگیر می شود تا اندکی از حس حقیر شدن خود را کاهش دهد. با این حال، **باران** با آگاه کردن تماشاگر از حال و هوای جنگ و نشان دادن ضرورت خالی نماندن جبهه ها، می کوشد تا به نوعی آفرینش گر برشوری در مخاطب باشد که او را به گونه ای دعوت به رفتن می کند، و این چیزی بوده که در سال های آغازین جنگ برای «پوراحمد» اهمیت داشته است.

بازتاب شرایط سینمای ایران در زمان ساخت **تاتوره** در فیلم کاملاً مشهود است. اکثر موضوعات فیلم های آن دوره حول محورهایی مشابه می چرخند. یکی از این مضامین تخطئهٔ عملکرد نظام حاکم در رژیم گذشته است. **تاتوره** نیز پیگیر چنین امری می شود و مخصوصاً جغرافیایش را به نقطه ای می کشاند که در آن می توان به شکلی اغراق شده تر به این مسئله پرداخت. و البته ضعف بنیادی **تاتوره** در همین روایت اغراق شدهٔ آن است: پناه جستن به مایه ها و حوادثی که سبب بیشتر شدن وجه احساسی فیلم می شود و در نهایت ـ و در خیال فیلمساز ـ می تواند تماشاگر را به آدمهای فیلم نزدیکتر گرداند که البته این طور نمی شود. برای نمونه، می توان مرگ های پی درپی آدم های فیلم را مثال زد که قرار است کارکردی درجهت نشان دادن استبداد نظام حاکم، از یک سو باشد و از سویی دیگر نشانه ای بر خرد شدن انسان های اسیر شده در این دایرهٔ بسته است. **تاتوره** نوعی شرح حرمان و رنجی است که برمردم خطهٔ جنوب می رود، از برای چیره شدن بیگانه گانی که هست و نیست آنان را به یغما برده اند. و هرچند که خود برچنین تاراجی آگاه هستند، اما رخوتی که برآنان مستولی شده است، آنها را از درگیرشدن با بیگانه گان به جهت کامیابی برحذر می دارد. دراین میان «پوراحمد» همچنان به یک رابطه هم نظر دارد. ارتباط دو پسربچه ای که از حیث پایگاه اجتماعی فرسنگ ها از همدیگر فاصله دارند. از این منظر **تاتوره** برای «بشیرو» پیمودن مسیری برای رسیدن به خودآگاهی است.



گاویار

درجایی که اغلب گفتگوهای آدم های اطراف به بیانیه هایی شعارگونه مانند است، «بشیرو» اما به سمتی می رود که عملکردش در پایان فیلم ـ پس از مرگ پدر ـ اولین نشانه های انقلاب را متجلی می کند.

در **بی بی چلچله**، «پوراحمد» به قصه ای تلخ روی می آورد. هرچند که در واگویهٔ آن با استفاده از شیوهٔ روایی ای که انتخاب می کند، سعی دارد از بار این تلخی بکاهد. کودک دیروز در اکنونش به سراغ گذشتهٔ پرمحنتش می رود. **بی بی چلچله** تماماً به صورت یک فلاش بک طولانی می گذرد که هرازگاه به زمان حال می آید. و این نوسان های زمانی در روایت از یک سو سبب کاستن تلخی مرگ «آقا جواد» می شود و از سویی دیگر نشانگر شیرینی مفرطی است که «مجید» از خاطرهٔ بودن در کنار «آقا جواد» دارد؛ ولو این که چنین بودنی در مقطع بسیار اندکی اتفاق افتاده باشد. **بی بی چلچله** از دو زاویهٔ دید می گذرد. یکی از زاویهٔ دید کودکی که دنیایش خالی از محبت است و دیگری از زاویهٔ مردی که اکنونش حاصل مراوده ای که در گذشته از آن درسی گرفته که در دوران بزرگسالیش نیز آن را فراموش نکرده است. «پوراحمد» حتی وقتی به گذشته می رود باز از صدای خارج از قاب «مجید بزرگ شده» کمک می گیرد تا به این سبب نوستالژی دوران کودکی را موکد سازد؛ دورانی که از ارتباط با دیگران یاد می گیرد که «زندگی بدون دوست داشتن به زحمتش نمی ارزد». **بی بی چلچله** چنین جمله ای را محور خود می کند. **بی بی چلچله** حکایتی است که در آن کودکی در طلب بزرگ شدن است و مردی که خواهان بازگشت به عصر کودکی است. و همین دو در یک چیز فصل مشترکی دارند که آن دو را به یکدیگر وصل می کند؛ هردوی آنها دنیایی تهی شده از محبت دارند و به جبران برطرف کردن عطش محبت، ارتباطی را پدید می آورند که هردو می توانند به نوعی ارضاء شوند. برای آنها چنین ارتباطی فصل جدیدی در زندگی است که در آن می توان معنای محبت را فهمید و با آگاهی از آن به زیبایی ارتباط ها پی برد. از این لحاظ «پوراحمد» در **بی بی چلچله** تمام کوشش خود را می کند که بار احساسی و عاطفی فیلم را افزون کند و در پاره ای از لحظات به چنین نیتی نائل می آید. **بی بی چلچله** روایت ساده ای دارد که در آن از کشمکش های نمایشی خبری نیست. هیچ اتفاقی نمی افتد مگر اتفاقی ساده که همان دوست شدن «مجید» و «آقا جواد» است. از این پس، فیلم پیشبرد داستانش را برعهدهٔ گفتگوهایی می گذارد که در موقعیت های مختلف بین آن دو در جریان است. چنین گفتگوهایی در واقع، نوعی سرک کشیدن به خواسته هایی است که «مجید» درپی آنهاست و «جواد آقا» به عنوان حامی او می تواند آنها را برایش مهیا سازد. در این میانه، «چلچله»، درختی که در واقع رازدار اندیشه های «مجید» است؛ نیز کارکردی می یابد که البته کمی از ایجاز فیلم می کاهد، هرچند که وجودش به تخیل کودکانهٔ او کمک می رساند. وقتی که فیلم تمام می شود، یقیناً این جمله در ذهنمان حک می شود که «زندگی بدون دوست داشتن به زحمتش نمی ارزد».

آلبوم تمبر اولین قسمت از مجموعهٔ **آینده گان** است؛ در واقع، کار برروی کنش ها، شخصیت ها، و روابط نوجوانانی که قرار است به نوعی آدم های فردا باشند. درهمهٔ قسمت های این مجموعه با دنیایی از خواسته ها و عملکردهای این نوجوانان روبه رو می شویم و به ساده گی پا به دنیای آنها می گذاریم. چرا که «پوراحمد» ساده ترین راه ممکن را برمی گزیند و بدون این که بخواهد پیچ ها و گره هایی اضافه برفیلم ها بیاندازد، تماشاگر را با چنین دنیایی مأنوس گردانده، تصویری قابل لمس ارائه می کند که درآن می توان به راحتی با شخصیت ها احساس نزدیکی کرد. دو نوجوان به عشق جمع آوری تمبر کاری مشترک را آغاز می کنند وتمام سعی وتلاش خود را برآن می گذارند. جمع آوری تمبر برای «محمد» به نوعی ادامهٔ راهی است که پدر پیش گرفته است؛ خصوصیتی که کمی حاصل بده بستان خانواده گی است. پدر

اگرچه شیفته و معتاد تمبر است، اما خود او مهم‌ترین عامل بازدارنده وخلل آفرین در عملکردی است که بچه ها به آن مبادرت ورزیده‌اند. با این حال خود او نیز به آدمی گرفتار شده برسر دوراهی می‌ماند؛ تناقضی که اتفاقاً سبب کنش و واکنش هایی می‌شود که آفرینشگر بروقوع حوادث است. **آلبوم تمبر** تقریباً روی دو مایه تأکید دارد: یکی ارتباط صمیمانه ای که بین بچه ها برقرار است و در نهایت سبب شناخت آن دو از یکدیگر می‌شود و دیگری عشقی که هردوی آنها و پدر به تمبر دارند؛ عشقی که البته می‌تواند به گسست ارتباط های انسانی و گسست او از جغرافیا شود. تصویر پراحساس و حسرت بار «محمدعلی» به هنگام رفتن خانوادهٔ «محمد»، از آن تصاویری است که مدت ها در ذهن باقی می‌ماند. با این حال، آنچه برای محمد مایهٔ شرمنده گی خواهد شد، آشکار شدن محبت بی‌دریغی است که از سوی «کاظم» به او روا شده است. حال آنکه او خودش را آن قدر در تمبر غرق کرده است که از چنین محبتی خبردار نشده است.

پلکان حکایت دیگری است از صمیمیتی که دو نوجوان را به یکدیگر پیوند می‌زند. به خلاف **آلبوم تمبر** اینجا این دو نفر آن قدر یکدیگر را می‌شناسند که نشان دادن دوستیشان برای یکدیگر مستلزم محک و آزمون نیست. اینجا دیگر آنها فارغ از فشارهایی بیرونی نیستند که بتوانند به چیزی فراتر از ابعاد زندگیشان نظر داشته باشند و بخواهند آن را وارد زندگی کنند. اینها خود، نان‌آوران خانه هایی هستند که جغرافیای آنها به گونه ای است که ظرفیت پذیرش و داخل کردن چیزی دیگر را به خود ندارند. بنابراین به تنها چیزی که می‌شود فکر کرد، همین صمیمیت سیالی است که بین آنها روان است و در واقع تنها چیزی است که هرگز به تباهی کشیده نمی‌شود. آنها در هرنقطه ای با یکدیگر هستند و از چنین مراوده ای برای ساختن نوعی وحدت سود می‌جویند. مگر وقتی در پایان فیلم، «محمدعلی» برما آشکار می‌کند که در تمام مدتی که می‌بایست در مدرسه بوده باشد، به جای «رضا» کار کرده است تا نان خانهٔ او قطع نشود، چیزی جز پذیرش وحدت و یگانه گی است؟ و چه هوشمندانه فیلم به او تقدیم شده، چرا که «عصارهٔ خوبی و مهربانی است.» نوجوانان **پلکان** دوشادوش یکدیگر به کشاکش زندگی می‌روند، با توسل به کاری از صبح تا شام؛ روزی که چرخش پروانهٔ هواکش نوید آغاز کار می‌دهد تا بازداشت آن نشانه ای براتمام آن باشد. «**روز سکوت و کار، شب های خستگی، روز بی خستگی دویدن، شب سرگشتگی**».

درتاروپود نوجوانی برای رفتن به هنرستان همهٔ تلاش خود را درپی چنین هدفی می‌گذارد. هرچند که به دلیل قرار گرفتن در موقعیتی نسبتاً متزلزل، خود امیدی برای رسیدن به آن ندارد. اما با این حال دست از تلاش برنمی‌دارد. به نظر می‌رسد که «یدالله» به نوعی می‌تواند سلف «مجید» باشد؛ پسرکی که آن قدر خود را به آنچه درطلب آن است، معطوف می‌کند تا عاقبت به آن دست یابد. هرچند که برای او به همان اندازه که نیروهای بازدارنده وجود دارد، به همان میزان نیز از نیروهای یاری دهنده برخوردار است. مثلاً توجه کنیم به رابطهٔ او و خواهرش که با تلاشی بی‌نظیر به او برای وصل به هدفش کمک می‌رساند و شرایط را به نوعی برای او مهیا می‌کند تا رفتن «یدالله» به هنرستان مقصودی کاملاً غیرممکن نباشد. از این حیث نیز **تاروپود** باز نمودِ روندی است که پی گیری آن مستلزم اشتراکی است که از توان آدم های درگیر با آن سود می‌جوید.

گاویار به عنوان آخرین بخش از مجموعهٔ **آینده گان** به دو علت با دیگر قسمت های آن مجموعه اشتراک دارد: یکی این که باز موتور محرکهٔ ماجرا نوجوانی است که به بحرانی گرفتار می‌شود و دیگری این که فیلم دوباره روی مایهٔ ارتباط استوار است. اما این بار ارتباط نوجوان با کارش که اصرار او به چنین ارتباطی حاصل حس مسئولیت پذیری اوست. چنین مسئولیتی خود ریشه ای دوسویه دارد: نخست این که او خود را سرپرست خانواده ای می‌داند که از وجود پدر محروم است و دیگر این که نمی‌خواهد در برابر موقعیتی که به او واگذاشته شده است، احساس کمبود کند. در واقع او می‌خواهد جایگاه موقعیتش را تثبیت کند و راه چاره، سماجتی است که می‌تواند به اعطاء سمت پیشین اویعنی گاویاری ختم شود؛ موقعیتی که البته اگر به ظاهر چیز دندان گیری به نظر نمی‌آید، اما برای او که دنیای آن چنان بزرگی ندارد، جایگاهی به غایت ارزشمند است. از نگاهی کودکانه که بنگریم، گام نهادن در چنین راهی، به نظر نوعی اثبات وجود و آزمایش برای رسیدن به فردیت است؛ استقلالی که اغلب کودکان درپی آن هستند و به خیال کودکانهٔ خود، اصرار برآن، به مهار کردن دنیایی می‌انجامد که نقش اصلی آن به عهدهٔ بزرگسالان است. چرا که در چنین عرصه ای است که بزرگسالان می‌پندارند مجاز به انجام هرکاری هستند. **گاویار** نوعی کشف عاملی است که می‌تواند برای زندگی «جواد» خلل‌آفرین باشد. این کشف باید توسط خود او صورت گیرد. همین است که ما در طول فیلم باید به «جواد» به عنوان عنصری درجهت چنین کشفی نگاه کنیم و نخواهیم که چیزی از شخصیت او، آدمهای اطرافش، و جغرافیای اطرافش بدانیم. چرا که برای «پوراحمد» کنش مرکزی فیلم مهم است و نه این که چه آدمی و با چه انگاره هایی در بروز چنین کنشی نقش‌آفرین است. این نوجوان می‌تواند آدمی دیگر باشد در جغرافیایی دیگر. مهم این است او در هرنقطه ای که باشد به تماشاگر کودک خود جویا بودن را برای یابنده گی آموزش می‌دهد. هرچند که هدف اصلی در **گاویار** این نیست که وجه آموزنده گی آن پررنگ باشد.

آدم های **لنگرگاه** قامتی بزرگ تر از حد قهرمان های همیشگی «پوراحمد» دارند. این بار «پوراحمد» به دنبال نوجوانانی می‌رود که از مرز بلوغ گذشته اند و **لنگرگاه** به نوعی نمایش پس‌آیندی است که حاصل عبور از چنین مرزی است. اولین چیزی که پس از چنین گذری حاصل خواهد آمد، گرایشی به اثبات وجود و استقلال طلبی است. دو آدم اصلی **لنگرگاه** از پس چنین

امری است که نمی توانند به رابطه ای مسالمت آمیز با پدری برسند که با آنان همدل وهمزبان نیست. آدم های دوسوی چنین ارتباطی به جهت پای بندی به آنچه که در ذهن دارند و خود، آن را درست می شمرند، از عملکرد دیگری ناخرسندند و این ناخرسندی سبب افتراق آن دو از یکدیگر می شود. «احمد» و «بهمن» برای خلاص شدن از دایرهٔ تنگی که آنان را از احساس استقلال باز می دارد، سفری را آغاز می کنند و به واسطهٔ آن به شناخت از خود و پیرامونشان دست می یابند. قرار گرفتن سفر در آغاز فیلم سریعاً تماشاگر را متوجهٔ چنین عدم ارتباطی می کند. و سپس «پوراحمد» برای این که علت های این امر را به تماشاگر بازگو کند، با رجعتی به گذشته ریشه های این مسئله را بیان می کند. هرچند که به طور کامل به توفیقی نمی رسد. مسئلهٔ دیگری که در فیلم مطرح می شود، گرایش به قاچاق است که این موضوع نیز به عمق دست نمی یابد. علاوه براین که با رفتن به طرف چنین موضوعی، **لنگرگاه** به فیلمی دوپاره تبدیل می شود که فیلمساز از عهدهٔ برقراری ارتباط بین این دوپاره برنمی آید.

شکار خاموش از آن دسته فیلم هایی است که اگر بخواهیم با معیارهای مرسوم و متعارف نقدنویسی آن را ارزیابی کنیم، نتیجه را می توانیم در یک جمله خلاصه کنیم: فیلمی سبک و مغشوش که در لحظه هایی کسالت بار می شود. احتمالاً **شکار خاموش** به مذاق همه سازگار نیست و هرکسی را خوش نمی آید. این البته برمی گردد به این که چگونه با فیلم روبه رو شویم. باید دقت داشت که آیا فیلم برمبنای اصولی که برآن استوار شده پیش می رود یا خیر. **شکار خاموش** اما در چهارچوبی مشخص نمی گنجد. فیلم کمی سردرگم است و همین مسئله باعث نفوذ عناصری اغتشاش آفرین به فیلم شده است. این بلاتکلیفی را البته باید به خاطر تناقض به وجود آمده بین زمینهٔ فیلم و نگاه تشبیت شدهٔ فیلمساز به جهان پیرامون دانست. یعنی امتزاج نامناسب زمینه ای فانتزی با نگاهی واقع گرا. به همین سبب **شکار خاموش** در میانه ای این چنین گیر می افتد و بدون مشخص کردن تکلیف خودش با تماشاگر به اتمام می رسد. به هرحال، **شکار خاموش** نیازمند نگاهی از سرتفریح است. **شکار خاموش** را اگر بدون توجه به بی منطقی هایی که در آن وجود دارد، نگاه کنیم یقیناً فیلمی مفرح و شاد است که می تواند برا ی تماشاگر لذت بخش باشد. هرچند که جاهایی نیز به ورطهٔ سخافت می افتد. برای نمونه سیم پیچ شدن «کله گنده» است که از نوع شوخی هائی است که از فرط بی مزه گی ملال آور است. اما «پوراحمد» آن جا که شوخی هایش را برعهدهٔ کلام می گذارد، کاملاً موفق عمل می کند. مثالش گفتگوی خانم معلم و سرکار استوار در پاسگاه است که بسیار شیرین از آب درآمده است.

پسربچه ای شیرین زبان و لجباز به اسم «مجید» و مادربزرگی که «بی بی» نام دارد را به علاوهٔ آدم هایی فرعی کنید که در هرقسمت عوض می شوند؛ **قصه های مجید** درگیری این آدم ها با یکدیگر است که البته «مجید» حلقهٔ واصل بین آنهاست. همهٔ این فیلم ها تقریباً با یک الگوی ثابت پیش می روند؛ یا این که «مجید» به بحرانی گرفتار می شود که باید از آن خلاصی یابد و یا این که حس کنجکاوی اش او را به سوی مسئله ای فرا می خواند و ماجراهایی برایش پیش می آید. لحن اغلب این آثار تلخ است که به شکلی کاملاً تعمدی به فیلم ها وارد شده است. در مجموع این فیلم ها به موفقیتی نسبی دست یافتند و مورد توجهٔ مخاطبان تلویزیونی قرار گرفتند. نما اشکال عمده ای که برتمامی این فیلم ها وارد است این است که از روایتی کشدار برخوردارند که البته شاید به دلیل قرار گرفتن در مدیوم تلویزیون توجیه پذیر باشد. دراین مقال، مجال پرداخت به تمامی آنها نیست و فقط به دو مورد سینمایی بسنده می شود.

شرم حاصل وسوسه ای برای پرداخت به خود سینماست. اما برای «پوراحمد» ساختن فیلمی که درآن از سینما می گوید، بهانه ای است برای به تصویر کشیدن مشکلاتی که پشت پردهٔ سینما می گذرد. مشکلات فراوانی که فیلمساز ایرانی با آنها دست به گریبان است و او را وادار می کند تا با حساسیتی فوق العاده برای ساختن فیلمش برخورد کند. می بینیم که «مجید» برای به دست آوردن «نگاتیو حساسیت بالا» به هر دری می زند. شرم به نوعی فیلم همهٔ کارگردان های ماست که با چنین معضلاتی مواجه هستند و بی شک مجید فیلمساز هم آن روی سکهٔ «پوراحمد» است. «پوراحمدی» که برای گرفتن حقش باید ازمیان موانعی که برسر راه اوست بگذرد، آنها را کنار بگذارد، و همواره برای ساختن فیلمش اول غم و غصهٔ بازگشت سرمایه را داشته باشد. به یاد بیاوریم فصلی که «مجید» در بازار فرش از لابه لای فرش ها می گذرد و برای بازپس گرفتن پولش بحث و جدل می کند. «مجید» به ترفندی متوسل می شود تا چیزی را که از دست داده جبران کند، اما انگار همه چیز دست به دست هم داده تا او نتواند فیلمش را بسازد. «مجید» آشنا به شعر و هنر راهی سخت درپیش می گیرد. او برای بیان اندیشه های خود می خواهد از سینما استفاده کند و با توسل به چنین ابرازی می کوشد برای رفع نیاز خود ـ انتقال ذهنیات وارتباط با دیگران ـ گام برمی دارد. اما راه سخت ودشوار است و او باید صبر پیشه کند. گذشتن از سینما نیز برای او امکان پذیر نیست، چرا که دیگر سینما کاملاً با اوعجین شده است؛ هرچند که در پایان فیلم فریاد می زند که دیگر از این بازی خسته شده است.

نان و شعر آخرین برگ از دفتر **قصه های مجید** است. «مجید» **نان و شعر** با «مجیدهای» دیگر در فیلم های قبلی تفاوت بسیار دارد. دراینجا با جنس دیگری از «مجید» روبرو هستیم. اما باز آنچه باعث می شود که بتوانیم او را با دیگر «مجیدها» مقایسه کنیم، عاملی است که سبب پیوند او با «مجیدهای» قبل تر می شود و آن مهم ترین مشخصهٔ شخصیتی «مجید»، یعنی تلاش برای رسیدن به نقطه ای است که اهداف «مجید» در گرو وصل به آن است. «پوراحمد» آن قدر هوشیار است که از تحول شخصیتی/ فیزیکی «مهدی باقربیگی» به نفع فضاسازی متفاوت این آخرین فیلم استفاده کند. هرچند که

خیلی براین اعتقادند که این شکل «مجید» از جذابیت او کاسته است، اما درعوض درجهت ترسیم تم مرکزی فیلم بسیار سودمند است؛ صدای دورگهٔ «مجید»، سیاهی پشت لبهایش، دوری کردن از بازیگوشی های کودکانه، دل به حسرت تحقق هدف ها سپردن و از همه مهمتر مسئولیت خطیر نان آوری خانه را به دوش کشیدن «مجید» **نان و شعر** را از نمونه های دیگر جدا می کند. «مجید» دیگر آن پسربچهٔ شوخ طبع دیروز نیست. او از خانه بیرون می آید تا با تلخی زندگی آشنا شود. آغازگر چند فصل از فیلم نزدیک شدن دوربین به کورهٔ آتش است. این گداخته گی تنور مفهوم دوگانه ای دارد. از یک سو نشانه ای برحقیقت گزندهٔ زندگی است و از سویی دیگر، طلب روزی از کنار تفته گی آتش است. مجید در برزخ میان نام و نان گرفتار است. نام و نان آن چیزی است که «اصغر» آن را دلمشغولی و شغل می داند. «مجید» در جستجوی نام و مطرح شدن حرکت می کند، اما همچنان غم نان را در دل دارد. «مجید» به نوعی تصویر هنرمند امروز ماست؛ هنرمندی که خود نمی داند آیا می تواند هنر خویش را وسیله ای برای ارتزاق خود کند یا خیر. اما «پوراحمد» درکنار او دوشخصیت فرعی دیگر را می گذارد؛ «آقا کمال» و «استاد اعتزازی». اولی نان به فروش هنر می خورد و دومی آن چنان در خود فرو شده است که نمی داند در اطرافش چه می گذرد؛ و بالاخره ما نمی فهمیم که «پوراحمد» جانب کدام را می گیرد. اما آنچه مسلم است این که خود او به «مجید» نزدیک تر است.

بزرگداشتی به شدت تلخ و گزنده در رثای «شهید سیدمرتضی آوینی». **مرتضی وما** فیلمی به نقد درآمدنی نیست؛ لااقل برای نگارنده .به استناد گفتهٔ «خسرو دهقان»، یکی از مصاحبه شونده گان، **مرتضی و ما** با معیارهای سینمایی جواب نمی دهد. یعنی این که اگر «آوینی» را دوست داشته باشی، فیلم را دوست خواهی داشت. عکس قضیه نیز البته امکان پذیر است. و من **مرتضی و ما** را به شدت دوست دارم و حرفی بیشتر از این نمی توانم زد.

به خاطر هانیه به شکلی غیر مستقیم بنایش را برحادثهٔ کربلا می گذارد. چنین موضوعی البته بیشتر در تشنه ماندن «بشیرو» متجلی می شود؛ در لحظه هایی او خود به طلب آب می رود که در انجام چنین امری به توفیقی نمی رسد و در لحظه ای دیگر به طور خودآگاه از این عمل سرباز می زند تا شاید عزم و اراده اش در انجام نذر او تقویت شود. «پوراحمد» در اغلب فیلم هایش ارزش واهمیتی فوق العاده به اشیاء می دهد. تا جایی که چنین گرایشی در **به خاطر هانیه** به این منجر می شود که «دمام» به عنوان یک شی به یک عنصر اصلی در ساختمان اثر تبدیل می شود. نمود چنین اهمیتی در «گاری بشیرو» «گهواره» و «عصای هانیه» نیز پیداست. در **به خاطر هانیه** باز با پسربچه ای روبه رو هستیم که توان حرکتیش بربستر قصه، ناشی از اراده و لجاجت اوست و مثل برخی دیگر از آثار «پوراحمد»، وظیفهٔ دیگری نیز به عهده دارد: مسئولیت ادارهٔ یک خانواده. قبل از مرگ پدر، «پوراحمد» رسیدن «بشیرو» به این مسئله را در آتی آشکار می سازد؛ در جایی که پدر و «زائر» خدر در حیاط خانه صحبت می کنند، دوربین به آرامی از آنان جدا می شود و به «بشیرو» می رسد، کنار او لنگر لنجی قرار گرفته و وجود چنین چیزی این نکته را گوشزد می کند که «بشیرو» به زودی سکان دار این خانواده خواهد شد. پس از مرگ پدر او به اثبات توانمندی خویش راهی پرمخاطره را پیش می گیرد و یکی از کارهای او «دمام» زدن برای شفاء پیدا کردن خواهرش است. چنین خواسته ای مستلزم سیری مصیبت آفرین است که در آن، او از یک طرف به خواسته اش دست می یابد و از طرفی دیگر سبب نوعی بلوغ و آگاهی دراو می شود. گذر از «تنگک» (نامی نشانه پرداز) به عنوان معبری دلهره آور، محک و آزمونی خواهد بود که نشان دهندهٔ میزان توان و ارادهٔ اوست. می بینیم که «بشیرو» از هرخان آن عبور می کند تا به خواسته اش دست یابد و دست آخرنیز همین طور می شود. وقتی او در پایان فیلم با خلوصی کامل در خلوت خود «دمام» می زند و به خلسه ای حاصل از آن نائل می آید، می تواند مدعی نوعی رسیدن به بلوغ باشد: نقطه ای که او برای رسیدن به آن از هرتلاشی فروگذار نشده است. **به خاطر هانیه** جلوهٔ تمام عیار این تلاش است.

خواهران غریب بردرون مایه ای استوار است که بارها از آن استفاده شده و همیشه درون مایه ای جذاب برای سینما و ادبیات محسوب شده است؛ عوض کردن جایگاه شخصیت های فیلم و ماجراهایی که می تواند به تعاقب این جابه جایی پیش آید. اصلیترین پس آیند چنین امری ایجاد کنش های غریبی است که از هریک از دو خواهر در جایگاه جدیدشان سر می زند و این کنش ها برای تماشاگر جذاب است. اما هدف از این جابه جایی تنها ایجاد موقعیتی مفرح نیست. بلکه عملکردی این چنین که حاصل تصمیم دو خواهر است. سبب تغییر در روند رخدادها می شود. این جابه جایی خود باعث یک جابه جایی دیگر می شود. یعنی این که به عوض قرار گرفتن پدر درکنار «ثریا»، او در آخر فیلم به موقعیت گذشتهٔ خود باز می گردد. «پوراحمد» در **خواهران غریب** با استفاده و رعایت کلیشه های جواب پس داده، موفق می شود که به راحتی با تماشاگر ارتباط برقرار کند. **خواهران غریب** فیلم بسیار ساده و بی شیله وپیله ای است که اتفاقاً بسیار شیرین از آب درآمده است. شاید به واسطهٔ خواهران غریب بتوان ادعا کرد که او اگر بخواهد، می تواند در سینما نیز بسیار موفق باشد.■