نظربازی

نگاهی به جهان بصری و اجرائی نمایش «خون‌نگار»

از نماد تا واقعیت

سجاد خلیل‌زاده: نمایش «خون‌نگار» نوشته محمد رحمانیان و کارگردانی مهیار علیزاده، در تالار وحدت روی صحنه رفته است؛ اجرائی که با ترکیب موسیقی، تصویر و درام تاریخی، می‌کوشد در فضای مه‌آلود قرن چهارم هجری، روایتگر زیست شاعرانه و تراژیک نخستین زن پارسی‌گو باشد. اما خون‌نگار بیش از آنکه صرفا درباره یک شاعر فراموش‌شده باشد، درباره خودِ زبان است؛ زبانی که میان شعر و فاجعه، میان صدای زن و سکوت تاریخ، در نوسان است. ازهمین‌رو، پرسش بنیادین نقد حاضر این است: آیا «خون‌نگار» توانسته است با بهره‌گیری از زبان بدن، تصویر و موسیقی، این کشاکش میان زیبایی و ویرانی را به تجربه‌ای دراماتیک و زنده بدل کند؟

در نخستین لحظه ورود به تالار، فضا ما را دربر می‌گیرد؛ صحنه‌ای گسترده با پرده‌های بلند و نیمه‌شفاف که چون پوست خاطره‌ای کهنه در برابر نور می‌لرزند. مهِ مداوم بر سطح صحنه، زمان را معلق نگه می‌دارد و جهان نمایش را در حالتی میان رؤیا و واقعیت نگه می‌دارد. نورهای گرم و سرد در تضادی آگاهانه، دو قطب روایت را می‌سازند: عشق و فاجعه، شعر و سیاست. پروجکشن‌هایی از خوش‌نویسی‌ها، تصاویر تاریخی و چهره‌های محو، با حرکت بازیگران ترکیب می‌شوند و گاه مرز میان جسم و تصویر را از میان می‌برند. بدن‌های بازیگران در این فضا نه تنها حامل نقش‌اند، بلکه خودِ نوشتارند؛ گویی بدن‌ها جای قلم و کاغذ را گرفته‌اند و شعر، با حرکت آنان نوشته می‌شود. ریتم کلی اجرا کند و مراقبه‌گونه است؛ گویی تماشاگر دعوت شده تا در تجربه‌ای آیینی و نه صرفا روایی حضور یابد.

از حیث میزانسن، مهیار علیزاده به‌درستی از معماری دینامیک تالار وحدت استفاده کرده است؛ سطوح عمودی و افقی را با حرکات نرم و گاه ایستا پر کرده، تا به‌جای تقابل گفت‌وگو، نوعی «چیدمان زبانی» بسازد. بازیگران نه در گفتار بلکه در فاصله‌ها سخن می‌گویند؛ جایی که سکوت، گویاتر از کلام می‌شود. استفاده از پروجکشن و تصویر در نقش مکمل درام، یکی از نقاط درخشان کارگردانی است. تصاویر نه تزئینی بلکه نشانه‌شناسانه‌اند: از پس‌زمینه کاخ‌ها تا اسلایدهای نمادین از ویرانی و خون، که به‌مثابه حافظه جمعی، در صحنه حضور می‌یابند. این رویکرد یادآور تئاتر اپیکی برشت است؛ جایی که بازنمایی، خود تبدیل به نقد بازنمایی می‌شود. بازیگری در این اثر طیفی میان درونی‌سازی (به سبک استانیسلاوسکی) و فاصله‌گذاری (به سبک برشت) دارد.

محمد ولی‌زادگان با حضوری درخشان و کنترل‌شده، انرژی صحنه را در دستان خود نگه می‌دارد. او در بازی‌اش میان درون‌گرایی و فوران احساس، مرزی ظریف می‌کشد؛ گویی در هر لحظه با روح کارگردان در گفت‌وگوست. هدایت او نشان می‌دهد که کارگردان، به‌درستی به ظرفیت‌های بدنی و احساسی او آگاه بوده و توانسته از این ظرفیت‌ها برای ساختن لحظات مؤثر و تاثیرگذار بهره گیرد. در سوی دیگر، مسعود کرامتی تجربه خود را به خدمت درونی‌ترین لایه‌های اثر درمی‌آورد. بازی او به‌واسطه هدایت دقیق کارگردان، از دام کلیشه‌ها می‌گریزد و به شکلی از سکوت معنادار و حضور فکری می‌رسد. او با بازی مینی‌مال و در عین حال عمیق خود، تعادل میان صلابت و لطافت را در کار حفظ می‌کند؛ نشانه‌ای از هدایت هوشمندانه و باور کارگردان به بازیگر.

سوگل خلیق با حضور بدنی سنجیده و بیان مینی‌مال اما مؤثر، شخصیت زن شاعر را از سطح نماد به سطح تجربه زیسته می‌آورد. در نگاه و مکث‌های او نوعی مقاومت شاعرانه جاری است؛ زنی که نه با فریاد، که با سکوتش سخن می‌گوید. سینا ساعی و ساغر رجبی، با صدای پرحس و کنترل‌شده‌شان، بعدی موسیقایی به نمایش بخشیده‌اند. موسیقی در این اثر صرفا همراه روایت نیست؛ خودِ روایت است. هر آوا، بُرشی از حافظه تاریخی است که از قرن چهارم تا اکنون امتداد می‌یابد.

با این‌حال، در ترکیب کلی، برخی نقش‌ها دچار ناهم‌زمانی در ریتم اجرائی‌اند؛ گویی بدن‌ها در دو زمان متفاوت حرکت می‌کنند و وحدت میزانسن در لحظاتی از دست می‌رود. این عدم توازن، هرچند گاه ناخواسته، می‌تواند از نگاه گروتفسکی به بدن بازیگر به‌عنوان ابزاری «ناپایدار اما زنده» نیز دفاع‌پذیر باشد، اما نیاز به دقت بیشتری در هدایت ریتم دارد.

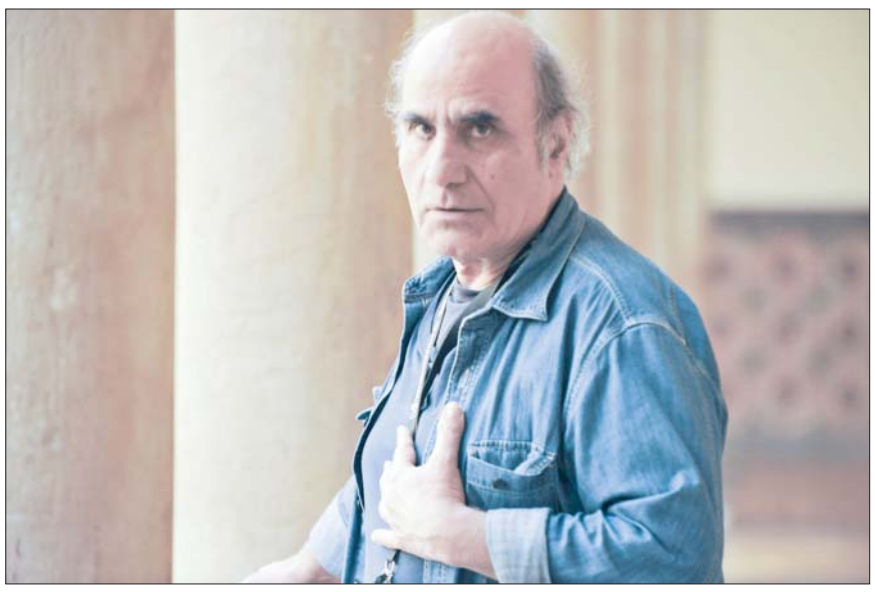
نور و مه در نمایش، مفهومی است نه تزئینی. مه چون استعاره‌ای از فراموشی تاریخی، پیوسته در صحنه جاری است. با این‌حال، تکرار بی‌وقفه آن، در نیمه دوم اجرا، از بار دلالتی‌اش می‌کاهد و به‌جای رازآلودگی، به عادت بدل می‌شود. اگر کارگردان در فرازهای دراماتیک، لحظات تنفس بصری (یعنی رهایی موقت از مه) را می‌گنجاند، تأثیر عاطفی اثر دوچندان می‌شد. از منظر ساختار دراماتیک، رحمانیان در «خون‌نگار» برخلاف آثار پیشینش چون مصاحبه یا رادیوتئاترها، به سمت نوشتاری فشرده‌تر و استعاری‌تر رفته است. زبانش آگاهانه از روایی‌بودن فاصله گرفته و به سمت بیانی آیینی و گاه خطابه‌گونه حرکت کرده است. همین امر، در لحظاتی، نمایش را از مسیر درام کنشی به قلمرو تأمل شاعرانه می‌کشاند، حرکتی که اگرچه ممکن است برای تماشاگر عام خسته‌کننده جلوه کند، اما برای مخاطب آگاه، دعوتی است به سکون، به اندیشیدن در زمان تعلیق‌شده تاریخ.

نمایش خون‌نگار، به نویسندگی محمد رحمانیان و کارگردانی مهیار علیزاده، تلاشی است برای بازخوانی زندگی نخستین شاعر زن پارسی‌گو در بستری از فرم‌های چندرسانه‌ای. اما آنچه این اثر را متمایز می‌کند، نه صرفا انتخاب موضوع تاریخی آن، بلکه نگاه کارگردان به امر روایت از خلال فضا، نور، صدا و تصویر است.

علیزاده به‌جای آنکه در پی بازآفرینی واقع‌گرایانه قرن چهارم هجری باشد، کوشیده با خلق جهانی میان خواب و بیداری، میان شعر و ویرانی، تاریخ را به زبان استعاره بازنویسی کند. از این منظر، کارگردانی خون‌نگار نه اجرای یک متن، بلکه تدوین یک حس تاریخی است، چیزی میان اپرای تصویری و تئاتر آیینی. در هدایت بازیگران، علیزاده میان دو قطب در نوسان است: از یک سو واقع‌گرایی کنترل‌شده در بیان و از سوی دیگر فرم‌گرایی در بدن و حرکت. او به بازیگران خود اجازه داده تا احساس را از راه سکوت و مکث منتقل کنند، نه اغراق. عنصر مه در این نمایش، فراتر از جلوه بصری، به نشانه‌ای مفهومی بدل می‌شود. مه همان فراموشی است؛ حافظه مبهمی که بر تاریخ سایه انداخته. کارگردان با تکرار این عنصر، می‌کوشد جهان را در وضعیتی از تعلیق نگه دارد. با این‌حال، از منظر ریتم بصری، تداوم مداوم مه، در نیمه دوم نمایش، به یکنواختی می‌انجامد.

از حیث ریتم، خون‌نگار در نیمه نخست با طمأنینه و وقار آغاز می‌شود؛ گویی کارگردان می‌خواهد مخاطب را آرام‌آرام وارد جهان آیینی خود کند. بااین‌حال، در نیمه دوم، ریتم اجرا در نتیجه تکرار حرکات، مه و میزانسن‌های مشابه، اندکی دچار سکون می‌شود. این توقف اگرچه با روح تأملی اثر هماهنگ است، اما نیازمند تنوعی در حرکت یا ضرباهنگ نوری است تا مخاطب درگیر باقی بماند.

علیزاده در تدوین صحنه‌ها از اصول سینمایی بهره گرفته است؛ تغییر میزان نور و صدا، همان کارکرد «کات» را دارد. این شیوه کارگردانی که از موسیقی به تئاتر رسیده، نوعی تفکر ریتمیک و موسیقایی در میزانسن ایجاد کرده است. نمایش، درواقع، کارگردانی با گوش است نه فقط با چشم.



در برنامه کلاسیک‌های کانون کارگردانان مطرح شد

امیر نادری مشابه بتهوون است

برنامه کلاسیک‌های کانون درباره امیر نادری با «تنگنا» به همت کانون کارگردانان سینمای ایران و بنیاد سینمایی فارابی و با همکاری فیلمخانه ملی ایران، غروب روز شنبه، ۲۶ مهرماه سال جاری در سالن شماره یک سینما فرهنگ برگزار شد و مدیریت برنامه را اصغر نعیمی، فیلم‌ساز، بر عهده داشت و علیرضا زرین‌دست، امیر اثباتی، دانش اقباشاوی، حسن رضایی، آرش معیریان، غلامرضا موسوی، ماهور موسائیان، محسن امیریوسفی، شاهد احمدلو، شروین امیرصادقی، محمد موفق، مهسان فراست، فریدون جیرانی، محسن آقاخان، وحید موسائیان، مرتضی ضرابی، بهمن کامیار، محمدرضا عرب و رضا اسدی از جمله سینماگران حاضر در رویداد بودند. در ابتدای برنامه، یک فایل صوتی از امیر نادری پخش شد و او در سخنانی در سوگ ناصر تقوایی فیلم‌ساز تازه درگذشته سینمای ایران چنین گفت: «هر دفعه که یکی از بچه‌های عزیز ما از بین می‌رود و از من می‌خواهند و می‌گویند که چیزی راجع به این موضوعات بگویم و اتفاقی که افتاده است، دلم تکه‌پاره است. آقای کیارستمی، آقای مهرجویی و حالا آقای ناصر تقوایی عزیز! بچه آبادان! فیلم‌ساز آبادان! ریشه اصلی آبادان در سینما. کسی که ما ازش یاد گرفتیم و من ازش یاد گرفتم. نمی‌دانم من باید الان چه بگویم. آقای تقوایی قبل از اینکه فیلم‌ساز شود، نویسنده چند قصه کوتاه درجه یک در کتاب «تابستان همان سال» بود که بیشتر بوی نفت و خون‌گرمی شهر ما را می‌داد. آقای تقوایی حیف شد. آقای مهرجویی حیف شد. آقای کیارستمی حیف شد. من فقط تنها چیزی که می‌توانم بگویم تسلیت زیادی است که به خانواده‌اش و خانمش است. خانمشان یک بار به اینجا آمده و آقای تقوایی تلفن زده بودند و سلام و علیک کردیم. به هر حال کلی با ایشان راجع به آقای تقوایی صحبت کردیم. می‌دانم که ایشان پسری دارد و می‌دانم که در واقع، تمام بچه‌های جوان فیلم‌ساز آبادان به نوعی از ریشه آقای تقوایی می‌آیند و اگر من هم کار کوچکی کردم. بیش از هر چیزی به بچه‌های جوان فیلم‌ساز آبادان تسلیت می‌گویم. بچه‌های خوزستان! بچه‌های آبادان! آقای تقوایی یعنی آبادان! آقای تقوایی یعنی ریشه آبادان! یعنی ریشه سینما و هنر مدرن سینما در آبادان. امیدوارم که بچه‌های آبادان نگذارند نفس آقای تقوایی بخوابد. کارشان را ادامه بدهند همچنان که آقای تقوایی می‌خواست همین کار را بکند. می‌دانم این اواخر مریض بوده و همه اینها را می‌دانم، ولی خیلی قیمت گرانی پرداخته می‌شود تا کسی مثل آقای تقوایی به وجود بیاید، اگر بیاید و اگر بشود. من نمی‌دانم. من به همه کسانی که صدای مرا می‌شنوند، هم به عنوان یک فیلم‌ساز و هم به عنوان یک آبادانی تسلیت می‌گویم. آقای تقوایی، شما نرفتید و شما اینجایید و نفستان در گرمای آبادان همچنان می‌زند. کات!».

سپس فریدون جیرانی منتقد، روزنامه‌نگار و فیلم‌ساز روی صحنه آمد و از حضار خواست یک دقیقه به احترام درگذشت ناصر تقوایی، فیلم‌ساز نامی سینمای ایران سکوت اختیار کنند. در ادامه، این روزنامه‌نگار به خوانش متنی درباره آیین تشییع ناصر تقوایی پرداخت و گفت: در سکوت آمدند، با لباس‌های روشن و سفید. عده‌ای نشستند و عده‌ای ایستادند و در سکوت، به موسیقی «ناخدا خورشید» گوش دادند. موسیقی که با فضای تلخ مراسم همخوانی داشت. وقتی با تابوت ناصر تقوایی را آوردند، همه دست زدند. سخنرانی مدیرعامل خانه سینما خیلی کوتاه بود. دو واژه در این سخنرانی مهم بود که مدیرعامل روی آن دو واژه تأکید کرد: «صداقت» و «شرافت» که شیوه زیست تقوایی بود. کسی سخنرانی نکرد. حرف‌های ناصر تقوایی را شنیدیم که درباره خودش و سینمایش گفته بود. بعد از حرف‌های ناصر تقوایی، سرود «ای ایران» پخش شد؛ سرودی که در فیلم «ای ایران» اجرا شده بود و بعد با سنج و دمام، تابوت ناصر تقوایی را بردند. حرف‌های ناصر تقوایی در این مراسم، حکایت یک نسل بود. این هنرمند چهره‌های شاخص نسل ناصر تقوایی را بدین‌گونه معرفی کرد: «این نسل با همه درگیری‌هایی که با سانسور در دو شرایط داشت، بهترین فیلم‌های سینمای ایران را در دو مقطع تاریخی ساخت و نسل بعدی نسل سوم؛ بنی‌اعتمادها و عیاری‌ها متأثر از سینمای این نسل بودند.

اصلا سینمای این نسل، فصل مهمی از تاریخ سینمای ایران است و ناصر تقوایی در کنار علی حاتمی، امیر نادری، بهرام بیضایی، داریوش مهرجویی، مسعود کیمیایی، بهمن فرمان‌آرا، پرویز کیمیاوی، هژیر داریوش، ابراهیم گلستان، فرخ غفاری، پرویز صیاد، کامران شیردل، سهراب شهید ثالث و عباس کیارستمی چهره‌های شاخص این نسل هستند. ناصر تقوایی در شرایط اول، ۱۰ مستند، یک فیلم کوتاه برای کودکان و سه فیلم سینمایی «آرامش در حضور دیگران»، «نفرین» و «صادق کرده» و سریال «دایی‌جان ناپلئون» را ساخت که این سریال، تا این لحظه، بهترین سریالی است که در دو دوره ساخته شده. او در شرایط بعد، سه فیلم سینمایی و یک اپیزود از «قصه‌های کیش» را ساخت. «ناخدا خورشید» یکی از شاهکارهای تاریخ سینمای ایران است. در این دوره، او سریال و فیلم‌های نیمه‌تمام داشت. ناصر تقوایی عکاس، مدرس و داستان‌نویس خوبی بود و او اصلا از دل ادبیات، ادبیات جنوب به سینمای ایران آمد».

محسن امیریوسفی در سخنان کوتاهی، روز ۲۲ مهر را روز سیاه سینمای ایران نامید و گفت: «هفته خیلی غریبی را پشت سر گذاشتیم. در روز ۲۲ مهر و در دومین سالگرد ازدست‌دادن آقای داریوش مهرجویی و همسر گرامی ایشان، خانم وحیده محمدی‌فر، متأسفانه شاهد ازدست‌رفتن آقای ناصر تقوایی عزیز بودیم. به نظر من، روز ۲۲ مهر را باید به‌درستی روز سیاه سینمای ایران نام‌گذاری کرد؛ روزی که یک فیلم‌ساز را به تیغ چاقو و قتل و دیگری را به تیغ سانسور در حداقل در ۲۴ سال گذشته از دست دادیم که ایشان نتوانستند کار کنند. این قصه‌ای که آقای جیرانی با لطافت کلام خودشان، احاطه به تاریخ و آرام‌آرام گفتند، قصه بسیار تلخی از مبارزه سینماگران برای احقاق حق خودشان و مبارزه با سانسور و توقیف است که معلوم نیست چه زمانی قرار است رخت از سینمای ایران ببندد و فضایی را به وجود بیاورد که همه در آرامش بتوانند فیلم بسازند».

دانش اقباشاوی، کارگردان، سخنران بعدی بود که پشت تریبون قرار گرفت و گفت: «افتخار می‌کنم که از نسل پنجم سینمای ایران هستم و افتخار می‌کنم که از این نسل هستم که از آبادان آمده. همان‌طورکه در پیام نادری بزرگ بود که بچه‌های آبادان نسل اندر نسل نگذارند جای آقای تقوایی خالی بماند. واقعیت این است که شاید حرف کمی خودپسندانه‌ای درباره آبادانی‌ها و تنظیم روابط آنها با فرهنگ، ادب و سینما به نظر برسد ولی من تصور می‌کنم به شهادت تاریخ و شهادت وجود «صفدر تقی‌زاده»ها، «نجف دریابندری»ها، «تقوایی»ها، «نادری»ها و نسل‌های بعدی مانند برادر عزیزم آقای امیریوسفی، محمد باشه‌آهنگر و دیگران، این آبادان، محل ورود ادبیات مدرن و سینما و هنر مدرن بوده است و ماها در کودکی می‌خواستیم یا فوتبالیست یا سینماگر بشویم. این آقای تقوایی نه‌تنها به گردن آبادانی‌ها، بلکه به گردن سینمای ایران و حتی گاهی سینمای جهان خیلی حق دارد. در مرحله بعد، از محمد موفق دستیار کارگردان و برنامه‌ریز باسابقه سینمای ایران با حضور محمدرضا عرب، دانش اقباشاوی، فریدون جیرانی، وحید موسائیان و محسن امیریوسفی تقدیر به عمل آمد و بیانیه تقدیر کانون کارگردانان سینمای ایران از محمد موفق در ستایش اهمیت وظیفه دستیار کارگردانی و نقش دستیار کارگردانان در پیشبرد فرایند ساخت فیلم‌ها از سوی اصغر نعیمی، فیلم‌ساز، خوانده شد. در ادامه، یک مجموعه مصاحبه با بهمن مقصودلو منتقد، نویسنده و فیلم‌ساز، سعید راد، بازیگر و علی عباسی، تهیه‌کننده اثر و همچنین پیام ویدئویی امیر نادری درباره پخش اثر در برنامه کلاسیک‌های کانون؛ امیر نادری با «تنگنا» به نمایش درآمد. امیر نادری اصلی‌ترین گلایه خودش را به‌این‌صورت شرح داد: «یکی از چیزهایی که خیلی غمگینم می‌کند، این است که اینها فکر می‌کنند من از ایران رفتم، چون که دوست نداشتم یا قهر کردم ولی اینها دارد من را کوچک و آنهایی که می‌خواهند راه من را ادامه بدهند، ناامید می‌کند. من همیشه باید حواسم به این سو می‌بود و نه اینکه کسی به من بد بگوید یا خوب بگوید یا به من فحش بدهد. نه، من هدف داشتم. هدف؛ جاه‌طلبی و جاه‌طلبی مثبت است که باید پیگیرش بود. با عمر، با جان، با جوانی و با عشق. من برای همین به نیویورک آمدم».

امیر نادری هم همین شکلی است. اینکه شما این قابلیت را داشته باشی، چند ضربه را تبدیل به یک سمفونی کنی، بی‌نظیر است. این اندیشه یک آدم آرتیست است. گسترده‌کردن یک اندیشه کوچک باید درژن آدم باشد و هر آدمی نمی‌تواند. نادری جزء این آدم‌هاست. نادری گوهر و جوهر خاصی دارد که بی‌نظیر است».

این هنرمند درباره شیوه فیلم‌سازی منحصربه‌فردش عنوان کرد: «من فیلم را نمی‌سازم تا ندانم چگونه باید تدوین شود. فیلم را نمی‌سازم تا ندانم لوکیشن کجاست. فیلم را نمی‌سازم تا ندانم طراحی صدایش چگونه است. بعد قصه برایم مهم است. قصه مثل یک باد کوچک است (تقلید صدای باد) می‌آید و می‌رود و من آن را می‌گیرم».

کارگردان «تنگنا» راجع به علاقه‌اش به شهر تهران گفت: «من همیشه دنبال این بودم که چگونه می‌شود فیلمی شبیه آثار موج نوی فرانسه درباره شهر تهران ساخت؟ برای من، تهران فوق‌العاده و یک بافت خاص بود. از خشونت، از بدریختی، از خوش‌ریختی، از رنگ، از بی‌رنگی و از شلوغی، یعنی عجیب‌وغریب بود و من آن را دوست داشتم.

او لوکیشن‌های مدنظر و نوع نورپردازی به کار گرفته‌شده در «تنگنا» را به این شکل تشریح کرد: «لوکیشن برای من خیلی مهم بود. درواقع لوکیشن‌ها را می‌شناختم. خودم بچه لاله‌زار بودم و لاله‌زار برای من، مثل چینه چیتای سینمای ایتالیا بود. تمام عرق‌فروشی‌ها، مغازه‌ها و... . اول لاله‌زار و آخر لاله‌زار را. سینما تابان. همه را خوب می‌شناختم، چون آنجا واقعا زندگی می‌کردم. لوکیشن آنجا، لوکیشن پایین‌شهر و لوکیشن گیشا که ماشین‌های قراضه را می‌ریختند یا مُفت‌آباد این سمت یا میدان فوزیه. پل چوبی. درواقع، دوربین من تمام شهر را می‌دید و من کاراکترها را راه می‌انداختم و با اینها، می‌رفتم، می‌گشتم و می‌گرفتم و داستان ادامه پیدا می‌کرد. این خیلی برای من مهم بود که فیلم صبح زود شروع شود و کم‌کم نور تغییر کند. ظهر تبدیل به غروب و غروب شب شود. این کاراکتر پیش برود و بشود یا نشود. تا غروب یا نزدیک شب، فیلم تمام شود. می‌خواستم این ساختار را اجرا کنم که در سینمای خودمان نداشتیم؛ آن‌هم تحت تأثیر فیلم‌هایی که می‌دیدم و دوست داشتم، بود». با پایان اکران صد دقیقه‌ای فیلم سینمایی «تنگنا» ساخته امیر نادری و تهیه‌کنندگی علی عباسی و با بازی سعید راد، نوری کسرایی و عنایت بخشی، اصغر نعیمی مجری رویداد، فریدون جیرانی منتقد و فیلم‌ساز و علیرضا زرین‌دست مدیر فیلم‌برداری مطرح سینمای ایران و فیلم‌بردار فیلم سینمایی «تنگنا» دقایقی راجع به اثر به گفت‌وگو پرداختند.

فریدون جیرانی درباره تأثیری که تماشای فیلم در سال ۱۳۵۲ برای اولین بار بر او گذاشت، گفت: این فیلم، فیلم یک نسل است. چهارشنبه ۲۹ فروردین ۱۳۵۲ این فیلم به نمایش درآمد و درست یک هفته قبل، ۲۲ فروردین «آرامش در حضور دیگران» ناصر تقوایی به نمایش درآمد و آن را در سینما کاپری دیدم و «تنگنا» را ۳۰ فروردین در سانس ۱۹ در طبقه بالکن سینما آسیا دیدم و وقتی تمام شد، ۲۱ بود. من خانه‌ای در تهران نداشتم و قرار بود به خانه دوستی در خیابان جمهوری فعلی بروم. از آن سینما تا آنجا که خواستم پیاده بروم، تهران مخوف‌ترین شهری شد که دیدم. هیچ وقت از یادم نمی‌رود. از تهران ترسیدم. این را هنوز یادم نرفته است.

علیرضا زرین‌دست در توصیف نحوه شکل‌گیری سینمای خیابانی امیر نادری عنوان کرد: «شکل‌گیری هر نوع سبکی که برای ساختار تصویری یک فیلم به وجود می‌آید، از نوع زندگی آدم‌های سازنده آن فیلم تأثیر می‌گیرد؛ یعنی وقتی در یک شرایطی رشد و زندگی کردی، نگاهت به سینما از همان شیوه شکل می‌گیرد و گردش اقتصادی که داری. وقتی سراغ سوژه‌ای شبیه خودت و زندگی خودت می‌روی، بدون اینکه اراده‌ای داشته باشی، این نگاه به آن اثر منتقل می‌شود. من و امیر سبک زندگی مشابهی داشتیم و هر دو وضع مالی خوبی نداشتیم. وقتی قرار بود «خداحافظ رفیق» را بسازیم که زمینه‌ساز ریشه‌های این نوع سینمای خیابانی است، بزرگ‌ترین تنگنای ما برای ساختن «خداحافظ رفیق»، نداشتن پول، بودجه و پشتوانه اقتصادی بود. بیشتر لوکیشن‌های «خداحافظ رفیق» و «تنگنا» خیابانی هستند که همه آنها، ریشه‌های اقتصادی دارد. وقتی شما در خیابان کار می‌کنید، خرج‌تان کمتر است. مثلا در کافه چنین نیست و از شما می‌خواهند ناهار را از همان‌جا تهیه کنید. مسئله‌ای که بارها پیش آمده است. اینها همه با هم زنجیروار مرتبط هستند. به هر حال، اصل قضیه این است که «تنگنا» ماندگار شده». این مدیر فیلم‌برداری نام‌آشنای سینما در سخنان پایانی، از تشابه امیر نادری با لودویگ فان بتهوون پرده برداشت و گفت: «امیر نادری اصولا باهوش و آینده‌نگر است و به نزدیک فکر نمی‌کند. افق روشنی را در ذهنش ترسیم می‌کند و با آن افق روشن، آن را تبدیل به یک فیلم خوب می‌کند. امیر نادری مشابه بتهوون است. اگر بتهوون کرایه خانه‌اش عقب نمی‌افتاد و آن صاحبخانه به در نمی‌کوفت، سمفونی پنج به وجود نمی‌آمد. امیر نادری هم همین شکلی است. اینکه شما این قابلیت را داشته باشی، چند ضربه را تبدیل به یک سمفونی کنی، بی‌نظیر است. این اندیشه یک آدم آرتیست است. گسترده‌کردن یک اندیشه کوچک باید در ژن آدم باشد و هر آدمی نمی‌تواند. نادری جزء این آدم‌هاست. نادری گوهر و جوهر خاصی دارد که بی‌نظیر است».

خبر برگزیده

محمد جهان‌پا:

گشتاسپ فقط هیولا نمی‌کشد، ترس‌ها را هم پشت سر می‌گذارد

نمایش «هیولاکُش» به کارگردانی محمد جهان‌پا و تهیه‌کنندگی امیرحسین شفیعی، در مشهد روی صحنه خواهد رفت. این اثر نمایشی با الهام از داستان گشتاسپ در شاهنامه فردوسی، تلاش دارد پیوندی میان مفاهیم اسطوره‌ای و دغدغه‌های نسل امروز برقرار کند.

محمد جهان‌پا، کارگردان این نمایش، توضیح داد که انتخاب بخش گشتاسپ از شاهنامه به دلیل ناشناخته‌تربودن آن و ظرفیت گفت‌وگو با مخاطب امروز صورت گرفته است.

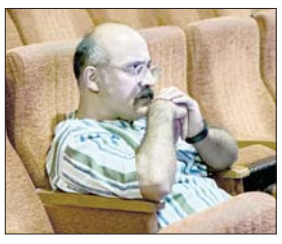
او افزود: «نبرد گشتاسپ با گرگ فاسقون و اژدهای کوه سقیلا فقط درباره کشتن هیولا نیست، بلکه درباره عبور از ترس و شک است؛ چیزی که همه ما در زندگی روزمره با آن روبه‌رو هستیم».

کارگردان «هیولاکُش» با اشاره به الهام‌گیری از مفهوم «رشد در دل خطر» در شاهنامه گفت: «در داستان گشتاسپ، پهلوان باید از مرزهای انسانی عبور کند و با نیروهای تاریکی روبه‌رو شود. این مسیر قهرمانی و درونی، از زیباترین مفاهیم شاهنامه است و در نمایش ما به شکل استعاری بازآفرینی شده است».

او درباره دلیل انتخاب گروه سنی کودک و نوجوان نیز توضیح داد: «این گروه در مرحله‌ای از رشد هستند که تازه با مفاهیم ترس، شجاعت و هویت خودشان آشنا می‌شوند. ما می‌خواستیم با زبانی فانتزی و پرتحرک، مفاهیم عمیق شاهنامه را برای آنها زنده کنیم، بدون اینکه احساس کنند در حال درس‌گرفتن‌اند».

جهان‌پا درباره وفاداری به متن شاهنامه گفت: «ما اسکلت اصلی داستان را حفظ کردیم، اما در زبان و درون‌مایه آزادانه‌تر عمل کردیم. در متن مهدی سیم‌ریز، این نبرد به مبارزه‌ای درونی‌تر و فلسفی‌تر تبدیل شده؛ جایی که گشتاسپ باید با سایه‌های خودش روبه‌رو شود. وفاداری ما به روح اسطوره بود، نه صرفا روایت تاریخی».

او درباره نمادین‌بودن هیولاها افزود: «هیولاها چندوجهی هستند؛ هم بازنمایی اسطوره‌ای دارند و هم نماد روانی و اجتماعی. گرگ فاسقون و اژدهای سقیلا در واقع سایه‌هایی از ترس، طمع و خشم انسان معاصرند».



کارگردان این نمایش درباره عنوان «هیولاکُش» گفت: «در ظاهر، گشتاسپ واقعا هیولا می‌کشد، اما در عمق، دارد بخشی از تاریکی درون خودش را نابود می‌کند. برای ما، هیولاکُش صرفا لقب یک پهلوان نیست، بلکه استعاره‌ای از هر انسانی است که با ترس‌ها و ضعف‌های خودش روبه‌رو می‌شود و از آن عبور می‌کند».

جهان‌پا درباره چالش‌ها و لذت‌های کار با مخاطب کودک و نوجوان گفت: «دشواری کار این است که باید میان معنا و هیجان تعادل برقرار کنیم، اما همین چالش، شیرینی کار است. وقتی می‌بینم کودکی با چشم‌های باز صحنه نبرد گشتاسپ با اژدها را دنبال می‌کند، می‌فهمم اسطوره هنوز زنده است. تماشاگر نوجوان خیلی صادق است؛ اگر اثر واقعی نباشد، بلافاصله پسش می‌زند».

«هیولاکُش» با طراحی صحنه چندلایه و متحرک، جلوه‌های ویژه بصری و ویدئومپینگ و اجرای بازیگران حرفه‌ای و نوجوانان مستعد، تلاش دارد مفاهیمی چون هویت فرهنگی، چالش‌های بین‌نسلی و نقش جوانان در ساخت آینده کشور را به شکلی حماسی و نمایشی ارائه کند.

نمایش «هیولاکُش» که به همت خانواده فرهنگ و هنر امید و با همکاری حوزه هنری خراسان رضوی تولید شده است، در روزهای پایانی مهرماه ۱۴۰۴، هر شب ساعت ۱۹ در سالن اصلی تئاتر شهر مشهد اجرا خواهد شد.