به بهانه هفتادوهشتمین زادروز امیر نادری، فیلم‌ساز صاحب سبک سینمای ایران

مردی که برای سینما دونده شد

بهناز شیربانی: تلاش‌هایش برای ساخت نخستین فیلم بلند در ۲۵سالگی با وجود موانع بسیاری که بر سر راهش بود، به ثمر نشست و «خداحافظ رفیق» نگاه بسیاری از منتقدان و اهالی سینما را متوجه خود کرد و با «تنگنا» به‌عنوان استعدادی تازه در سینمای ایران شناخته شد. امیر نادری همواره به عنصر واقع‌گرایی در آثارش پایبند است. شاید همین دلیلی است برای برخی از منتقدان آثارش که فیلم‌های او را تلخ توصیف می‌کنند؛ گو اینکه او همواره تجربه‌ها و مشاهده‌های شخصی‌اش را به تصویر کشیده است. بدون تردید او را می‌توان از ثابت‌قدم‌ترین کارگردانان سینمای ایران دانست که هیچ‌گاه سراغ سینمای تجاری نرفت و سعی نکرد نگاهش به سینما به چیزی که اعتقاد ندارد، آلوده شود. امیر نادری مثال بارز و گویای سینمادوستی است که مسیر صعب فیلم‌سازی را آهسته و پیوسته طی کرد و تجربه‌گرایی ذاتی او باعث شد آثارش در فهرست بهترین‌های سینمای ایران قرار بگیرد و همچنان سینمای ایران فیلم‌سازی شبیه او ندیده است. یکی از نقاط قوت کارنامه نادری به زعم منتقدان و کارشناسان سینما، پایبندی به تجربه‌های زیسته‌اش بوده است. با اینکه یک بار سراغ اقتباس از اثری ادبی رفت و «تنگسیر» را با برداشت از کتاب صادق چوبک و تجربه‌های زیسته خود در اقلیم جنوب ساخت، متوجه شد این مسیر مورد علاقه‌اش نیست؛ «من بیشتر از آنکه نسبت به آدم‌های «تنگسیر» و «سازدهنی» احساس تعهد کنم، در مورد آدم‌های «تنگنا» در اجتماع تعهد دارم». این بخشی از گفت‌وگوی او با زنده‌یاد کیومرث پوراحمد در مجله فیلم و هنر سال ۱۳۵۲ است. امیر نادری ۳۳ سال است در وطنش فیلم نساخته و در تمامی این سال‌ها فیلم‌سازی را بیرون از کشورش ادامه داده، اما همچنان نگاه جست‌وجوگر او به دنبال تجربه‌های تازه در فیلم‌سازی است.

چهار نگاه به «دونده» در سالروز تولد سازنده‌اش

اثری استثنائی در تاریخ سینمای ایران

رضا غیاث
منتقد

۱ در غالب لحظاتی که امیرو مشغول مشاهده اطرافش است، نماهای نقطه دید او را عناصری متضاد تشکیل می‌دهند: عمدتا در پس‌زمینه امکانات مکانیزه و مدرنیزه حمل‌ونقل دریایی را داریم و در پیش‌زمینه محیطی بدوی را که جهان بومی امیروِ «نادری» است. آن سو به امکانات خوش‌آب‌ورنگِ دنیایِ بیگانه تعلق دارد با ساکنانی دارای زبانی متفاوت. این سو برخوردار است از عناصری پریده‌رنگ که با وجود آشنابودن زبان ساکنانش، غالبا گفت‌وگو محلی از اعراب پیدا نمی‌کند. آن سو جهان اول است و نماینده غنا، این سو نمایانگر فقر است و جهان سوم لقبش داده‌اند؛ اما امیر نادری به میانجی «دونده» نه در کار این است که یک‌سر فریفته تجدد آن سو شود و نه به شیوه برخی از هم‌وطنان فیلم‌ساز، از فقر فضیلتی تماشایی پدید آورَد. امیروِ «نادری» در جست‌وجوی تعامل با عناصر و آدم‌های جهانِ اول است، بی‌آنکه بخواهد اندکی از آنچه هست، شرمگین شود. هم دوستدار خودش است و هم شیفته آنها که در نگاه بی‌غرض امیرو مظهر بلندپروازی و عظمت‌اند. بی‌سبب نیست که بعد از هر جدل و دعوا، پس از هر جنگیدن و تسلط‌یافتن بر رقبا، امیرو باید خوشحالی خود را به یکی از نمایندگان عظمت و بلندپروازی «آنها» نشان دهد. در انتهای اغلب داستانک‌های فیلم نمایی هست که امیرو را یا مشغول تماشای پرشعف ناوی غول‌پیکر نشان می‌دهد یا جست‌وخیزکنان در کار صدازدن هواپیمایی نشسته بر یک ایستگاه خلوت. حیرت‌آور اینکه همین هواپیمای کوچک آبی‌رنگ به اندازه جایگاهش در فیلم نقشی دراماتیک ایفا کرده است. اولین بار هنگامی امیرو را به وجد می‌آورد که پسرک از زورگویی دوستانش خسته و از نصیحت‌های مرد خریدار بطری‌های بازیافتی کلافه شده است. شعف حاصل از دیدن این هواپیما مقدمه‌ای است برای درک صحنه بعد؛ آنجا که امیرو، بی‌کمترین تکدری از رفتار بد دوستان، لبخندزنان و خرامان همراهشان می‌گردد تا دوچرخه کرایه کنند. واقعیت این است که او به چیزی فراتر از دل‌مشغولی هم‌رده‌هایش می‌اندیشد و به جایی فراتر از این زیستگاه تنگ؛ آنجا که ساکنانش می‌توانند بی‌هراس از هرگونه تهدیدی فرسنگ‌ها از ساحل دریا فاصله بگیرند یا بر فراز امیرو و دوستانش به پرواز درآیند. همین واقعیت است که از جایی به بعد امیرو را وادار به جمع‌کردن تصاویر «آنها» از نشریه‌های غیرفارسی می‌کند. عادتی لذت‌بخش برای پسرکی پرتوقع در محیطی بسته و تنگ، که خود مهم‌ترین عامل است برای گرایش او به یادگیری زبان مادری؛ اگر فراموش نکرده باشیم شوق درس‌خواندن را یکی از فروشندگان همین مجله‌ها در امیرو پدید می‌آورد و پاگذاشتن به کلاس اکابر همان و رفته‌رفته اضافه‌شدن کلام به حرکات بدنی امیرو همان. با این‌همه اگر میل مهارناپذیر امیرو به حفاظت از خود نبود، «دیگری» و دنیای رنگارنگش نمی‌توانست این اندازه سرنوشت‌ساز جلوه کند. این درست که زیستن در جنوب کشور و سواحلی مملو از کشتی و بندر، یعنی تجربه زندگی در سرحدات و بهرمندی از امکانات بیشتر برای مواجهه با «دیگری»؛ اما این مهم درباره امیرو هم‌بسته اهمیتی است که پسرک برای خود قائل می‌شود. دست‌گذاشتن بر هریک از این دو عامل به صورت جداجدا، یعنی بر باد دادن آنچه تاروپود روایت دونده را به هم بافته است.

۲ دویدن، جنگیدن و آن‌گاه بر دیگران تسلط‌یافتن، بسیار پیش‌تر از آنکه مایه مرکزی «دونده» شود، در حیات و هستی خالق دونده موضوعی مرکزی بوده است؛ چه هنگام سپری‌کردن کودکی‌اش در آبادان (به گواه خاطرات شفاهی فیلم‌ساز) و چه هنگامی که با دوربین کوچک و دید وسیعش از زندگی، رهسپار مرکز کشور می‌شود تا نقش یکی از مهم‌ترین چهره‌های سینمای نوین ایران را بازی کند. در همه این سال‌ها میلی مهارناشدنی برای فراتررفتن از محدوده‌هایی که اجبارهای محیطی پدید می‌آورند، نقشی بنیادین در زندگی و هنر امیر نادری داشته است. این ویژگی در بهترین فیلم‌های قبل از انقلاب او، وقتی هدف شخصیت‌هایی بالغ می‌شود، غالبا فرجامی تراژیک به همراه دارد و هنگامی که آرمانی کودکانه است، می‌تواند بخت‌یار شود. در نتیجه اگر بخواهیم به میانجی اثر به چیزی از واقعیت وجودی فیلم‌ساز دست پیدا کنیم، آشکارا میان کودکان بی‌باک امیر نادری و خود او نزدیکی بیشتری دیده می‌شود. وگرنه چند سال پس از انقلاب به میانجی متمرکزشدن بر نوجوانی سرکش، آن‌هم به سرکشانه‌ترین روش سینمایی، به بهترین اثر کارنامه‌اش دست نمی‌یافت. روشی که اگر برای هم‌وطنان نادری مایه ملامت است، از سوی بینندگان «آن سوی آب‌ها» (سرنشینان همان هواپیماها و ناوهای عظیم؟) قدر و منزلت می‌بیند. از همین رو است که امیرو همواره باید به فراتر از آنچه هست و آنجا که هستی او را رقم زده است، پا بگذارد و دراین‌میان آنچه به‌واقع می‌تواند نقش مانع را داشته باشد، همانا عنصر ناتوانی است. این مهم از همان اوایل فیلم، هنگام برخورد فکورانه امیرو با زوجی فرتوت که پس از پرسه‌زدن در زباله‌ها، ناتوان از پشت سر گذاشتن عرض یک جاده‌اند، برجسته شده است و آیا از همین بابت نیست که بلافاصله در صحنه بعد، امیرو باید از سوی دوست زبر و زرنگش، موسی، از پرسه‌زدن در زباله‌ها منع و به کار دیگری دعوت شود؟

در واقع چه هنگام تعویض کار اول و چه هنگام فاصله‌گیری از مشاغل دیگر، فراتر از درآمد اندک مالی، این توانمندی امیرو است که نباید خدشه‌دار شود. جمع‌کردن بطری‌های شیشه‌ای (کار بعدی) را به این دلیل کنار می‌گذارد که دریافته مهم‌تر از موانعی نظیر قلدریِ مابقی همکاران، خطرهای طبیعی این کار او را تهدید می‌کنند. دلیل نگاه خیره و خسته امیرو به دوربین را ـ آنجا که به همراه مابقی رفقا دریا را از ترس حضور یک کوسه‌ماهی ترک کرده است ـ در صحنه بعدی می‌توان دریافت: یکی از دوستان سابق از دلیل به دریا نیامدن امیرو می‌پرسد و پاسخ این است که «به پاهایم نیاز دارم» و همین یک جفت پای خستگی‌نشناس نیست که در مشاغل بعدی، بیشترین امکان را برای جنگیدن با موانع فراهم می‌کند؟ تعقیب موفقیت‌آمیز مرد دوچرخه‌سواری که پول آب یخ امیرو را نپرداخته، یا ناتوانی مرد یخ‌دزد از رسیدن به امیرو پس از طی‌کردن مسافتی طولانی، بر همین واقعیت تأکید نمی‌کنند؟ در هر دو اتفاق، آنچه امیرو بعینه به دست می‌آورد، بسیار کمتر از دستاورد ذهنی اوست؛ در رویداد اول ناچار از ترک بساط کاسبی‌اش است و در رویداد دوم، از یخی که نجات داده، چیزی باقی نمانده است؛ مهم دویدن و جنگیدن است و دست آخر برتری‌یافتن بر آنکه قصد کرده برای پسرکی یتیم قلدری کند. اگرچه این مهم به همین‌جا خلاصه نمی‌شود و فیلم‌ساز با به‌کارگیری آن در دو مسیرِ روایی ظاهرا متمایز و باطنا مرتبط، تا مرز دستیابی به اهدافیِ نظرگیر آن را گسترش می‌دهد. امیرو یا در جدل با کسانی است که مزاحم مشاغل او هستند یا در رقابت با رفقایی که مانع بلندپروازی او هستند. اولی مربوط به کسب معاش امیرو است و در نتیجه از وجهه‌ای جدی برخوردار است و دومی به ساعات تفریح امیرو برمی‌گردد و عمدتا مسابقه و بازی است؛ اما امیر نادری به اتکای مسابقه نهایی فیلم به فیلم‌سازان نسل بعد می‌آموزد که چگونه باید از نشاط دومی برای گرفتن زهر اولی بهره برد. اگر امیرو در یکی از مسابقه‌های پرتعداد فیلم، پس از عقب‌ماندن و مقام‌نیاوردن، به دویدن ادامه می‌دهد، با این منطق که «می‌خواستم بدانم خودم چقدر می‌توانم بدوم»، به همان اندازه در واپسین رقابت فیلم می‌تواند با تقسیم دستاورد خود میان باختگان رقابت، پیروزی را از حالت فردی درآورده و عمومی‌اش کند. روی چنین بستری رقابت به رفاقت بدل می‌شود و آنچه در جدل‌های روزمره دور از دسترس می‌نمود، قابل حصول می‌شود. پیش‌تر، در مصاف با مرد یخ‌دزد دستاورد پیروزی تکه‌یخی در همین ابعاد و اندازه بود؛ اما جدیت آن رقابت و فاصله‌داشتن آن لحظه از بازی، این امکان را به امیرو نمی‌داد تا نتیجه را با فرد بازنده تقسیم کند. از این قرار شور و شعف دیدنی امیرو را در این لحظه می‌توان برایند چند نتیجه به صورت هم‌زمان در نظر گرفت: دست‌یافتن به برتری؛ تقسیم آن با دیگری؛ و جبران آنچه پیش‌تر امکان‌پذیر نمی‌نمود.

۳ در اواسط فیلم، امیرو هنگام فروختن آب یخ به عنصری تأمل‌برانگیز برمی‌خورد: مردی علیل و عصا به دست، تنها و بی‌هرگونه یاور، مشغول طی‌کردن حاشیه راه‌آهن است. در نمای بعد به‌ناگاه با یکی از آن دوبدن‌های بی‌وقفه امیرو روبه‌رو می‌شویم و در نمای بعدی، حرکت عرضی دوربین ابتدا دریای پهناور را در قاب می‌گیرد و سپس به صخره‌ای می‌رسد که امیرو نشسته بر آن به روبه‌رو خیره شده است. گویی دیدن مردی علیل و «یک‌پا»، امیرو را به یاد تنها داشته‌اش ـ یک جفت پای خستگی‌نشناس ـ می‌اندازد که بعد از یک دوندگی بی‌امان (در نمایی که متوقف می‌شود اما سوژه‌اش نه) آن‌طور به مأمن همیشگی‌اش پناه برده و آرامش را با دریای پیشِ‌رو شریک شده است. این واقعه کوتاه به‌عنوان یکی از وقایع روزانه امیرو (که از دم ظهر می‌آغازد و با غروب آفتاب تمام می‌شود) تنها به اتکای چند نما روایت شده است و هنگامی که درمی‌یابیم چنین رویکردی نه فقط در این لحظه که برای کلیت فیلم به کار رفته است، یعنی با واقعیت زیباشناختی مواجه‌ایم که اشاره به آن بر هر منتقدی واجب است: دونده یکی از معدود فیلم‌های سینمایی ماست که عمدتا به اتکای تصاویر روایت خود را پیش می‌برد. بی‌درنگ نقش مونتاژ آموختنی بهرام بیضایی را در این میان نباید نادیده گرفت. اما توانمندی بیضایی یک طرف کار است و در سمت دیگر و مهم‌تر کار باید بر مواد تصویری نابی دست گذاشت که خالق اثر پیروِ طرحی که برای روایت فیلم در سر داشته، پدیدشان آورده است. ورنه هم بیضایی را می‌توان در مقام تدوینگر آثاری غیر از دونده به یاد آورد و هم امیر نادری بعدها بسیار سعی کرده روش کاری‌اش را بیازماید. واقعیت این است که جزئیات بیرونی جهان دونده با دنیای درونی شخصیتش عمیقا هماهنگ‌اند و فرم فیلم جز در خدمت این هماهنگی عمل نمی‌کند. یا به بیان بهتر سرکشی نادری در کارگردانی فیلم درست هنگامی به بهترین نتایج دست می‌یابد که حکایت حال نوجوانی سرکش را روایت می‌کند. از این قرار مطمئن‌ترین راه برای درک ظرایف کاری نادری وقتی به دست خواهد آمد که بر جزئیات رفتاری امیرو متمرکز شویم: پسرکی ناتوان از به‌کارگیری زبان فارسی که تصاویر محبوبش را در نشریه‌های غیرفارسی جست‌وجو می‌کند؛ کابین یک کشتی فرسوده باری، محل اسکانی است که امیرو را بر فراز اطرافش نشان می‌دهد؛ این مکان فاقد برق است و بااین‌حال ساکنش با آویزان‌کردن لامپ‌های سوخته، نمی‌تواند به رؤیای روشن‌بودن آنجا پشت کند؛ آب را در قوطی‌های کولا می‌نوشد و نان را در رنگین‌ترین نقاط بندر می‌جوید. راستش امیر نادری نیز امکانات سینما را همواره به همین نحو به کار گرفته است و دست بر قضا هیچ‌کجا بهتر از اتاقک امیرو، نمی‌تواند راهنمای مناسبی برای درک کارگردانی این فیلم باشد. واقعا مهم نیست آن قوطی‌های نوشابه خالی‌اند و محتوای آن تصاویر فرسنگ‌ها دورند از پسرک ساکن این اتاق. چه اهمیتی دارد که لامپ‌های زیر سقف سوخته‌اند وقتی فیلم‌ساز هیچ‌گاه این مکان را در شب نشان نمی‌دهد. مهم نحوه ترکیب این موارد است که به زیباترین صورت دنیای ترکیب‌کننده را بیان می‌کند. وقتی کلیت دونده قانع‌کننده به نظر می‌رسد دیگر چه باک از کوتاه و بلندبودن موهای امیرو در بعضی از نماهای صحنه‌ها؟ هنگامی که دریافته‌ایم تمام جست‌وخیزکردن‌های امیرو در مقابل آن هواپیما به‌رخ‌کشیدن توانمندی‌اش است در بهترین لحظات زندگی، دیگر چه شِکوه از افراط فیلم‌ساز در تکرار این لحظات؟ به عوض چرا بر تنوع به‌کاررفته در این مکررات تأکید نکنیم؟ واپسین مواجهه امیرو با آن هواپیمای آبی‌رنگ هنگامی رقم می‌خورد که هواپیما نیز مانند امیرو مشغول چرخ‌خوردن است. آیا نه به این دلیل که دقایقی پیش‌تر امیرو با جاگذاشتن مرد قلچماقی در دوندگی، به یکی از باشکوه‌ترین نتایج زندگی‌اش دست یافته است؟ طبعا از این دقایق به بعد باید سوژه بزرگ‌تری جایگزین آن هواپیما شود و فیلم‌ساز نیز از همین بابت واپسین نمای فیلم را به هواپیمایی مسافربری اختصاص داده است. قضیه این است که غلتیدن به دام تطبیق، چاره درک اثری متفاوت نیست و برای دریافتن بداعت‌های کار یک فیلم‌ساز باید بر منطق درونی اثرش دست گذاشت. اگرچه چنین رویکردی را غالبا منتقدی در پیش می‌گیرد که به جای هراس از غرابت فرمال آثار هنری، با آغوش باز به سمتشان می‌رود. بداعت برای چنین منتقدی همواره بهانه‌ای است برای تازه‌شدن. خاصیت دیگر و ای بسا مهم‌تر چنین رویکردی این است که به‌کارگیرنده‌اش در صورت مواجهه با خطری که به میانجی اجزای یک اثر بر سر راه خالقش نهفته است، می‌تواند بر آن دست بگذارد، چراکه پیش‌تر نیت انتقادی خود را نشان داده است.

۴ سرسپردگی شیفته‌وار امیرو به عناصر آن‌سوی آب ـ کشتی‌های غَول‌پیکر و هواپیماهای چشم‌نواز ـ در مقام محرکی برای رشد و بلوغ ستودنی است اما وقتی خود فیلم‌ساز نیز آنها را سربسته نشان می‌دهد (همواره با جلوه بیرونی این عناصر مواجه‌ایم) یعنی با کلیتی مواجه‌ایم که بخشی از آن مبهم به نظر می‌رسد. راستش درک امیر نادری از دنیای غرب هنگام آفریدن دونده، چیزی در ردیف دلبستگی امیرو به همین عناصر چشم‌نواز بوده است. همان‌طورکه تمام خصائل بکری را که امیرو برای دویدن و جنگیدن دارد از خالقش به ارث برده است. چشمگیربودن ویژگی‌های دوم دلیل نمی‌شود تا بر ویژگی اول چشم فروبندیم. باید همواره کلیت را در نظر گرفت؛ توانمندی‌ها را برشمُرد و زیر کاستی‌ها خط کشید. رویکردی که اگر در زمان اکران فیلم به کار می‌رفت شاید می‌توانست باعث تجدید نظر فیلم‌ساز در اقدامش برای ترک وطن شود. یا دست‌کم او را وامی‌داشت تا فیلم‌نامه بعدی‌اش را بر امیرویی متمرکز کند که همراه یکی از همان کشتی‌ها رهسپار شده، اما مقصد همانی نیست که می‌پنداشته است. در این مقطع امیرو اگر هم می‌خواست دوباره روی پاهایش بایستد، زمین دیگر همانی نبود که پیش‌تر رویش می‌دوید. مرحله بعدی بلوغ امیرو (پس از تقسیم آن تکه‌یخ میان رفقا) همین‌جا می‌توانست رقم بخورد. اما این تنها در صورتی شدنی بود که بلوغ نخستین او درک شود. برخورد غیرروشنفکرانه منتقدان داخلی با «دونده»، خالق فیلم را به لجاجتی حرفه‌ای کشاند و جایزه‌باران شدن فیلم از سوی جشنواره‌های آن‌وری، این لجاجت را دامن زد و گسترانید. به‌کارگیری افراطی رویکردهایِ شکل‌دهنده به دونده، در غیاب تدوینگری بابصیرت، از «آب، باد، خاک» فیلم پیشرویی نساخت و هنگامی که نادری تصمیم گرفت برای ادامه کار، سواحل شرقی آمریکا را جایگزین ایران کند، معلوم شد که زمانه برای دورکردن خالق دونده از جو آفریننده دونده، همه کاری کرده است. شخصیت‌های آثار غیرایرانی نادری، کماکان مانند خالقشان دونده‌هایی هستند خستگی‌ناپذیر، اما مقاصدشان بارها متفاوت‌تر است از نتایجی که امیرو می‌گرفت. درک درست نادری از موضوع دونده و انباشتن فیلم از خاطرات انضمامی زمان نوجوانی‌اش، همان‌قدر که نتیجه کار را به اثری قابل اعتنا در تاریخ سینمای ایران بدل می‌کند، به همان‌اندازه نقشی ویژه دارد در جهانی‌شدن مسئله فیلم. نماهای پایانی دونده، به دلیل تم بشردوستانه‌اش، آن‌هم گره‌خورده با کودکانی تهیدست و حاشیه‌نشین که از پا نمی‌افتند و تا واپسین نفس مقاومت می‌کنند، یکی از عالی‌ترین لحظات ضداستعماری را به سینمای ما اضافه کرده است. اینجا با دستاوردی ملی مواجه‌ایم که به فراسوی مرزها می‌رود یا به بیان دیگر فراملیت را از گذار ملیت به دست می‌آورد. اتفاقی که برای هیچ‌یک از آثار فراملی سال‌های بعد سینمای ایران، که عمدتا تحت تأثیر موفقیت دونده بر کودکان متمرکز بودند ـ بی‌دریافتن دغدغه وجودیِ کودکان نادری ـ نمی‌افتد. بی‌گمان امیر نادری هنگام خلق فیلم به این ویژگی نیندیشیده بود؛ این وظیفه منتقدان بود که ابتدا از آن باخبر شوند و سپس یافته خود را با سازنده فیلم تقسیم کنند. اما نکردند و نتیجه آن شد که دوندگانی ناآشنا با اهدافی ناآشناتر برای ما (در سال‌های بعد) جایگزین امیرو شوند. بااین‌حال حرجی نیست؛ ساختن یک فیلم در قد و قامت دونده، می‌تواند برای همیشه عظمت سازنده‌اش را تضمین کند. صرف‌نظر از جایگاه جهانی فیلم، در تمام چند دهه گذشته کدام‌یک از آثار کودک‌محور سینمای ایران توانسته بی‌غلتیدن به دام سانتی‌مانتالیسم و بدون دادن هرگونه باج به جشنواره‌های آن‌وری، برای چند نسل از کودکان هم‌وطنش از چگونگیِ قدکشیدن بگوید و این اندازه نیز تازه بماند؟ همواره باید به این فیلم به عنوان اثری استثنائی در تاریخ سینمای ایران بازگشت؛ جایگاه خالقش را جدی گرفت و زادروزش را که بحق مبارک است.

عکس: Gettyimages

جایگاه نادری در سینمای ایران دست‌نیافتنی است

علیرضا زرین‌دست
مدیر فیلمبرداری

امیر نادری به زعم من یکی از برجسته‌ترین و استثنائی‌ترین فیلم‌سازان چند دهه اخیر سینمای ایران است. خصوصیات زیادی او را منحصربه‌فرد می‌کند، اما به نظرم مهم‌ترین ویژگی او، فروتنی است. وقتی به سال‌هایی که از عمر سینمای ایران می‌گذرد نگاه می‌کنم، فیلم‌سازی را به قدرت امیر نادری سراغ ندارم که در حوزه ساخت فیلم برای کودکان و نوجوانان این‌قدر مؤثر حضور پیدا کرده باشد. حتی به جرئت می‌توانم بگویم از این جهت حتی مشابه او هم در سینمای ایران نداریم. در سال‌های اخیر برخی فیلم‌سازان سعی کردند از سبک او تقلید کنند؛ حتی برخی در حوزه ساخت فیلم مستند نیز همچنان تحت تأثیر او هستند. بااین‌حال باید پذیرفت او سینمای خاص خودش را دارد و امیر نادری هیچ‌گاه در سینمای ما تکرار نمی‌شود. نه به‌عنوان رفیق سالیان او، بلکه به‌عنوان فردی که سال‌ها با او همکاری کردم، به نظرم تمامی فیلم‌هایش منحصربه‌فرد است؛ از «خداحافظ رفیق»، «تنگنا» و «تنگسیر» گرفته تا باقی فیلم‌هایی که بازتاب نگاه اوست. بعد از گذشت سال‌ها همچنان معتقدم شناخت او از سینما خاص و منحصربه‌فرد است. امیر فیلم‌بازترین آدمی است که در تمام عمرم دیده‌ام و بی‌تردید در کار خودش بهترین است. از نظر من تفاوت نگاه او در فیلم‌سازی به تفاوت نگاهش از زندگی برمی‌گردد. این حرف را می‌توانم به پشتوانه سال‌ها رفاقتم با او بگویم؛ رفاقتی که با سینما شروع نشد؛ سال‌ها قبل از ساخت اولین فیلمش، با هم زندگی و رفاقت کردیم.

برخی سینمای امیر نادری را تلخ می‌بینند. قطعا بسیاری از افرادی که با او معاشرت دارند و او را از نزدیک می‌شناسند، می‌دانند او ابدا آدم تلخی نیست. اتفاقا نگاه او به زندگی سراسر مثبت و سرشار از امیدواری است. اما باید به این نکته هم توجه کرد که نوع نگاه هر آدم در دوره‌های مختلف زندگی در پیرامونش متفاوت است. هر فردی به فراخور دوره‌های مختلف زندگی‌اش سعی می‌کند به شیوه‌های مختلف، خودش را مدیریت کند؛ درست مثل درختی که به وقتش باید هرس شود. به نظرم انسانی را می‌توان موفق دانست که خودش به‌موقع متوجه پیرامونش شود و خودش را مدیریت کند. امیر نادری هم طی سالیان نگاهش به سینما، ادبیات و... تغییر کرد. علاوه بر اینکه امیر آدم خودساخته‌ای است. باید پذیرفت که تلخی از دل ناامیدی بیرون می‌آید، اما امیر نادری همواره آدم امیدواری بوده است. امیر از کودکی به‌هیچ‌وجه تکیه‌گاهی نداشته و با زحمت خودش به جایگاهی که باید رسیده است.

سینمای امیر نادری همواره ویژگی‌های خاص خودش را داشته است. نوع سینمایی که او در غرب دنبال کرد، سینمایی است که زندگی‌کردن در آن جغرافیا به او مسیر داد. نمی‌توانم درباره مسیری که در غرب دنبال کرد اظهارنظر دقیقی داشته باشم؛ علاوه بر اینکه در تمام سال‌هایی که در بیرون از ایران فیلم ساخته، طرفداران زیادی داشته است و دوستدارانش همچنان پیگیر سینمای او هستند. بدون تردید تمام آدم‌ها متأثر از فضای پیرامونی خود هستند و امیر هم همین شرایط را دارد.

من و امیر نادری سال‌ها رفاقت و همکاری کردیم. گاهی این رفاقت کم‌رنگ شد و بار دیگر مثل قبل به روال برگشت. ما هر دو از صفر سینما را شروع کردیم و با هم جلو آمدیم. گاهی در این میان شرایطی پیش آمد که این موفقیت‌ها را به هم نسبت می‌دادیم و در دوره‌ای که هر دو از اسامی مطرح سینما شده بودیم، این نگاه آسیب‌زننده بود. دقیقا به حرف گذشته‌ام برمی‌گردم که گاهی شرایطی در دوره‌های مختلف زندگی پیش می‌آید که نیاز به مدیریت دارد. در دوره‌ای نگاه هر دو ما هم به اطرافمان تغییر کرد و به ناچار فاصله‌ای بین ما ایجاد شد. فاصله‌ای که مدتش کوتاه بود و این رفاقت بار دیگر مثل قبل شد. امیر نادری همیشه رفیق عزیز من است و جایگاهش در سینمای ایران دست‌نیافتنی.