

نگاه

نقدی بر نمایش «نسل سکوت»

وقتی جنگ بر صحنه تئاتر زنده می‌شود

سجاد خلیل‌زاده: نمایش «نسل سکوت» به نویسندگی محمدرضا عطایی‌فر و کارگردانی محمدهادی عطایی، تلاشی است در امتداد روایت‌های جنگ؛ اما برخلاف بسیاری از آثار ژانر دفاع مقدس، نه به بازنمایی مستقیم میدان نبرد می‌پردازد و نه به حماسه‌سازی یک‌سویه، بلکه سعی دارد با کنارزدن لایه‌های تکراری و شعاری، به فضایی شاعرانه، شخصی و تا حدی استعاری دست یابد. این اثر به‌نوعی جست‌وجوی تازه برای بازتعریف تجربه جنگ از خلال حافظه، سکوت و شکاف‌های نسلی است.
متن عطایی‌فر در نگاه نخست می‌خواهد از بازگویی روایت‌های مرسوم جنگ فاصله بگیرد و به زوایای انسانی و فردی بپردازد. انتخاب سه خط زمانی (پیش از جنگ، حین جنگ و پس از آن) ظرفیتی است که می‌توانست منجر به ساختاری پیچیده‌تر و تأثیرگذارتر شود. با این حال، اثر در نهایت گرفتار روایت‌هایی می‌شود که بارها در قالب‌های گوناگون دیده و شنیده‌ایم. مشکل اصلی متن، نداشتن انسجام دراماتیک است. اپیزودها بیشتر شبیه جزایر جداگانه‌اند که با پل‌هایی سست به هم وصل شده‌اند. هرچند در برخی لحظات، مونولوگ‌ها از قدرت شاعرانه و ضربه‌انگ مناسبی برخوردارند، اما در غیاب گره‌افکنی جدی با روابط علت و معلولی، انسجام کلی نمایش آسیب می‌بیند.

کارگردانی عطایی نشان می‌دهد که او دغدغه تصویرسازی نمادین و شاعرانه دارد. طراحی صحنه شبیه به رینگ مبارزه، تلاش هوشمندانه‌ای برای نشان‌دادن جنگ به‌مثابه کشتنی یا جدال بی‌پایان است. این انتخاب به‌ویژه در لحظاتی که بدن بازیگران با ریتم حرکتی خاص وارد میدان می‌شود، جلوه‌ای چشمگیر پیدا می‌کند.

با این حال، همین میدان نمادین‌گاهی به محدودیت بدل می‌شود. تغییر موقعیت‌ها و فضاسازی اپیزودها در چنین طراحی‌ای دشوار است و کارگردان برای عبور از یک فضا به فضای دیگر، ناچار به تکیه بر نور یا موسیقی می‌شود. همین امر باعث تکرار و کاهش تنوع بصری در نیمه دوم نمایش می‌شود.



بی‌تردید بازیگری، ستون اصلی «نسل سکوت» است. چهار بازیگر نمایش، به‌ویژه در مونولوگ‌های شخصی، توانست‌اند صحنه را از یکنواختی برهانند. حضور محسن سالاری و پیمان محسنی با انرژی بدنی و تنوع لحن همراه است و مهرآسا مداحی در عین کم‌رنگ‌بودن نقش، لحظاتی از عاطفه و صداقت را به صحنه می‌آورد که تأثیرگذار است. محمدهادی عطایی نیز در مقام بازیگر، گرچه گاهی دچار اغراق حرکتی می‌شود، اما توانسته بار اجرایی را در سُلحی مناسب نگه دارد.

اگرچه هماهنگی گروهی در برخی صحنه‌ها می‌توانست بیشتر باشد، اما مجموعه بازیگری نقطه‌ای است که مخاطب را با اثر پیوند می‌دهد و ضعف‌های متنی و کارگردانی را تا حدی می‌پوشاند.

موسیقی زنده یا ضبط‌شده، به‌ویژه قطعات امیرحسین انصافی، یکی از ابزارهای مؤثر نمایش است. موسیقی نه‌فقط به عنوان پس‌زمینه، بلکه به‌مثابه زبانی موزی در خدمت روایت عمل می‌کند. در اپیزودهایی که متن به دام تکرار می‌افتد، موسیقی است که تنش و بار عاطفی را افزایش می‌دهد.

بالین‌حال، استفاده بیش‌ازحد از موسیقی در برخی بخش‌ها باعث می‌شود اثر به‌جای سکوت‌های معنادار، به موسیقی پناه ببرد. این در حالی است که با توجه به عنوان نمایش، «نسل سکوت»، سکوت می‌توانست به عنصر مرکزی اجرا تبدیل شود.

«نسل سکوت» نمایشی است که صداقت در آن موج می‌زند. گروه اجرایی کوشیده‌اند از شعارزدگی فاصله بگیرند و تصویری انسانی و شاعرانه از جنگ ارائه دهند. با این حال، کاستی‌های متنی و اجرایی مانع می‌شود که اثر به جایگاهی ماندگار در حافظه تئاتر جنگ دست یابد.

محمدهادی عطایی در مقام کارگردان نمایش «نسل سکوت»، بیش از هر چیز کوشیده است با بهره‌گیری از یک زبان نمادین و ساده، تجربه‌ای احساسی و در عین حال قابل فهم برای مخاطب عام بیافریند. او در این اثر، کارگردانی را نه بر مبنای شلوغی صحنه یا بهره‌گیری از امکانات تکنیکی گسترده، بلکه بر پایه کینه‌سازی استعاری بنا کرده است. تقسیم نمایش به سه اپیزود مجزا انتخابی جسورانه است، چراکه امکان تنوع در لحن، فضا و میزانسن را فراهم می‌کند. عطایی با این انتخاب، می‌کوشد روایت‌های سه‌گانه (پیش از جنگ، حین جنگ و پس از جنگ) را در قالب‌های متفاوتی سامان دهد. با این حال، از منظر کارگردانی، این ساختار بیشتر به پراکندگی منجر شده تا انسجام. در لحظاتی، مخاطب احساس می‌کند با سه تک‌برده مستقل مواجه است و نه با یک کلیت یکپارچه. هدایت کارگردان در اینجا می‌توانست با یافتن موتیف‌های بصری یا حرکتی مشترک، پلی میان اپیزودها ایجاد کند تا وحدت اجرایی اثر تقویت شود. عطایی در مقام کارگردان، تمرکز زیادی بر بدن بازیگران داشته است. حرکت‌ها، نگاه‌ها و حتی مکث‌ها در بسیاری از لحظات، جایگزین دیالوگ مستقیم می‌شوند. این انتخاب اگرچه هوشمندانه است، اما گاهی به اغراق نزدیک می‌شود و تعادل میان کلام و بدن از دست می‌رود. میزانسن‌ها در بخش‌هایی روان و خوش‌ریتم هستند، اما در برخی صحنه‌ها حالت تکراری پیدا می‌کنند. این تکرار به‌ویژه در اپیزود مبانی، ضربه‌انگ نمایش را کند کرده و از تنوع اجرایی کاسته است.

نورپردازی و موسیقی در «نسل سکوت» بیش از آنکه صرفا عناصر تزئینی باشند، به عنوان ابزار کارگردانی به کار گرفته شده‌اند. نور، اپیزودها را از هم تفکیک و موسیقی ضربه‌انگ عاطفی اثر را هدایت می‌کند. با این حال، استفاده کارگردان از نور در حداقل ممکن باقی مانده است و فرصت‌های زیادی برای خلق تنوع بصری از دست رفته است. در مقابل، موسیقی گاه بیش از حد پررنگ می‌شود و در لحظاتی جای خالی سکوت مورد انتظار را پر می‌کند؛ سکوتی که می‌توانست خود بدل به عنصر کارگردانی شود.

کارگردانی «نسل سکوت» تلاشی است میان سادگی و استعاره؛ نمایشی که نه می‌خواهد مخاطب را درگیر جلوه‌های بصری و تکنیکی کند و نه به شعارهای مستقیم پناه می‌برد. عطایی نشان داده است نگاه هنری و شاعرانه دارد، اما برای دستیابی به اجرایی منسجم‌تر و ماندگارتر، نیازمند جسارت بیشتر در خلق میزانسن‌های متنوع، استفاده از سکوت به عنوان ابزار اصلی و انسجام‌بخشی به ساختار اپیزودی است.

دکتر امیرحامد طالبیان: نمایش «ریش فیدل، غیبج مرکل»، یک کمدی سیاسی-اجتماعی است که از همان عنوان خود با کنار هم قراردادن «ریش فیدل» به عنوان نماد انقلاب و اپیدئولوژی و «غیبج مرکل» به عنوان نماد عقلانیت اقتصادی و جهان سرمایه‌داری، طنز موقعیتی می‌سازد. نمایش، سیاست و اپیدئولوژی را به زندگی روزمره می‌کشاند و مسائل کلان را به شکلی خرد و حتی میندل بازنمایی می‌کند. این کوچک‌سازی یکی از شگردهای کلاسیک کمدی است که امر والا را پایین می‌کشد و فاصله‌ای خنده‌آور می‌سازد. در سطح محتوایی، نمایش مناسبات قدرت و رسانه را نیز نقد می‌کند. تقابل چهره‌های سیاسی با زندگی روزمره: عنوان نمایش از همان ابتدا یک طنز موقعیتی ایجاد می‌کند: کنار هم قراردادن «ریش فیدل» (نماد انقلاب و مقاومت اپیدئولژیک) و «غیبج مرکل» (نماد بوروکراسی، عقلانیت اقتصادی و جهان سرمایه‌داری). این juxtaposition یا همنشینی ناهمگون، بنیانی برای طنز سیاسی است که در آن قدرت‌های جهانی به صورت کاریکاتور و نشانه‌های جسمانی به سطحی‌ترین وجه‌شان تقلیل داده می‌شوند.

نمایش، اپیدئولوژی‌ها و کشمکش‌های جهانی را به ساحت خصوصی و انسانی می‌کشد. در نتیجه، مسائل کلان در سطحی خرد و گاهی میندل بازنمایی می‌شوند. این فرایند «کوچک‌سازی» (miniaturization) یکی از ابزارهای کلاسیک کمدی است که با پایین‌کشیدن امر والا، خنده و گسست ایجاد می‌کند.

کمدی این اثر، بیش از آنکه فقط به شوخی با چهره‌ها محدود شود، نظام بازنمایی آنها را هدف قرار می‌دهد: اینکه چگونه عناصری می‌تواند به نماد بدل شود و رسانه‌ها از این نشانه‌ها برای تثبیت قدرت استفاده کنند. به این معنا، نمایش هم جنبه سوسیال‌ستایر (هجو اجتماعی-سیاسی) دارد و هم جنبه مدیاستایر (هجو رسانه‌ای).

کمدی زبانی (verbal comedy) در دیالوگ‌ها پررنگ است: ایهام، کنایه‌های سیاسی، و شوخی با واژگان سیاست‌زده. زبان به‌جای آنکه ابزاری شفاف برای انتقال پیام باشد، به بازی و لحن تبدیل می‌شود و همین فاصله‌گذاری طنزآمیز ایجاد می‌کند.

نمایش، ساختاری اپیزودیک دارد و بیشتر از روایت خطی به مونتاژ صحنه‌های مختلف متکی است. این گسست و پرش‌های روایی یادآور کمدی‌های مدرن و حتی بکت‌وار است که در آن پیوستگی علت و معلولی جای خود را به خرده‌روایت‌های شوخ‌طبعانه می‌دهد.

«ریش فیدل، غیبج مرکل» یک کمدی سیاسی-اجتماعی است که در آن تقابل نمادهای قدرت جهانی به شکلی کاریکاتوریزه و طنزآلود بازنمایی می‌شود. محتوای کمدی آن در تقلیل سیاست‌های بزرگ به نشانه‌های جسمانی و روزمره نهفته است و فرم کمدی‌اش بر اغراق بدنی، بازی زبانی، ساختار اپیزودیک و فاصله‌گذاری انتقادی تکیه دارد. در مجموع، اثر را می‌توان در سنت کمدی سیاسی-انتقادی طنز حفظ قرار داد که هدف آن صرفا خنداندن نیست، بلکه خنده را به ابزاری برای تأمل در مناسبات قدرت و رسانه بدل می‌کند.

انتخاب بازیگران در چنین متنی حکم ساختن «ماشین کمدی» را دارد. وقتی قرار است تیپ‌ها و نماده‌ها به‌سرعت و با شدت نشان داده شوند، لازم است ترکیبی از بازیگران توانمند در تیپ‌سازی و بازیگران انعطاف‌پذیر وجود داشته باشد. حضور بازیگران باتجربه کمک می‌کند ضربه‌انگ صحنه حفظ شود و بازیگران جوان‌تر، انرژی، سرعت و تازگی بیاورند، اما هماهنگی میان این دو گروه حیاتی است تا «ستاره‌محوری» موجب ازهم‌گسیختگی کلی نشود. تقسیم نقش‌ها (straight man / funny man، تیپ‌کمدی/ میانجی جدی) تعیین می‌کند کجا خنده شکل می‌گیرد و کجا موقعیت طنز حفظ می‌شود.

انتخاب اشتباه می‌تواند طنز را سبک یا بی‌وزن کند. کاریکاتور بصری و بدنی ابزار اصلی خلق لحظات کمیک در این اجراست، اما کاریکاتور باید «زیرساخت روانی» بازی را هم داشته باشد تا تبدیل به کلیشه سطحی نشود. بهترین کاریکاتور آن است که از بیرون اغراق می‌کند اما از درون «حقیقت انسانی» بازیگر را حفظ می‌کند؛ یعنی حتی وقتی چهره و بدن به صورت اغراق آمیز استفاده می‌شوند، بازیگر باید انگیزه،

هدف و ضرورت حرکت را بدانند. اغراق اگر بی‌پایه باشد، فقط کاریکاتور می‌سازد؛ اگر با زندگی داخلی همراه باشد، به‌جای مسخره‌سازی سطحی، هجو مرنر و مغنادار خلق می‌کند. بسیاری از بهترین لحظات کمدی از لحظه‌ای موسیقایی به وجود می‌آیند که بازیگر واقعا «خلاق»، «مهم» یا «صادق» می‌شود. ولو برای چند ثانیه. این وقار موقتی (commitment) باعث می‌شود تضاد میان آنچه گفته می‌شود و آنچه موقعیت واقعی است، مخاطب را بخنداند و بعد او را به فکر وادارد. در عمل این یعنی بازیگر باید در درون شوخی، واقعا چیزی را باور کند؛ خنده از نتیجه این باور صادقانه و تقابلش با موقعیت مضحک حاصل می‌شود. بدون این «اعتبار لحظه‌ای»، طنز شل و بی‌اثر می‌شود، مخاطب حس می‌کند همه‌چیز مصنوعی است و واکنش او نیز سرد خواهد بود.

در متنی که عناصر موزیکال دارد، موسیقی نه‌فقط پشت صحنه، که خود مؤلفه‌ای از کمدی است؛ ضرب‌ها و سکوت‌های موسیقایی می‌توانند شوخی را تقویت یا خنثی کنند. بازیگر باید بداند آیا موسیقی «داخلی» (شخصیت می‌خواند) است یا «خارجی» (متن را همراهی می‌کند) و متناسب با آن نفس، جمله‌بندی و حرکتش را شکل دهد. هماهنگی میان عبارت گفتاری و عبارت موسیقایی (prosody) در کمدی موزیکال تعیین‌کننده است. موسیقی می‌تواند زمان‌بندی مکث را تسریع یا فضا‌های مکث را عمیق‌تر کند؛ اگر هماهنگ نباشد، ریتم نمایش مختل می‌شود. زمان‌بندی (timing) در کمدی معیاری است که همه‌چیز را تعیین می‌کند: چه جایی مکث کن، چه وقت جمله را ول کن، کی واکنش بیش از حد داشته باشی و کی «پشت خنده» مکث کنی تا تماشاگر نفس بکشد. روی صحنه زنده، کنترل ریتم همچنین یعنی مدیریت خنده واقعی مخاطب؛ نپزیدن ریم خنده‌ها، استفاده از سقف خنده برای تکرار شوخی یا تقویت آن و دانستن لحظه «pull back» یا «double down». یک ثانیه یا نصف ثانیه مکث، گاهی فاصله بین یک جمله معمولی و یک گپ (gap) طلایی را می‌سازد.

این نمایش علاوه بر خنداندن، می‌خواهد بیننده را به تفکر وادارد؛ بنابراین تکنیک‌های فاصله‌گذاری -مثل شکستن دیوار چهارم، نریشن مستقیم، عیان‌کردن صحنه‌آرایی یا نشان‌دادن مکانیزم اجرا- می‌تواند ابزار مؤثری باشد. بازیگران باید بدانند چه زمانی وارد «حالت نقشی» شوند و چه زمانی از آن بیرون بیایند تا پیام هجو تقویت شود بدون اینکه خنده را بکشاند. فاصله‌گذاری اگر حساب‌شده باشد، خنده را به اندیشه تبدیل می‌کند؛ اگر بی‌محابه و بی‌درپی باشد، مخاطب از احساس طنز قطع و اثر پراکنده می‌شود.

این شش مؤلفه -انتخاب بازیگران، اغراق کاریکاتوریک،

وقار لحظه‌ای، تعامل با موسیقی، ریتم و زمان‌بندی و

فاصله‌گذاری - مثل چرخ‌دنده‌های یک دستگاه‌اند: اگر یکی درست تنظیم شود و دیگری ناهماهنگ، کل ماشین کمدی

کاری‌اش را از دست می‌دهد. در اجرای فعلی تالار حافظ،

بازیگران و کارگردان، شهاب‌الدین حسین‌پور، هم‌زمان روی

جزئیات فیزیکی و لایه‌های فکری کار کردند تا اثر هم خنده‌دار

بماند، هم مخاطب را به فکر وادارد.

یکی از ویژگی‌های مهم در کارگردانی حسین‌پور، پیوند میان اجرا و آموزش است. او نمایش را به چشم صرفا یک محصول نهایی نمی‌بیند، بلکه آن را فرایندی کارگامی تعریف می‌کند که از تمرین تا اجرا حامل یادگیری برای بازیگران، به‌ویژه نیروهای جوان و کم‌تجربه است. این رویکرد باعث می‌شود اجرا نه‌تنها یک اثر نمایشی، بلکه بستری آموزشی- پژوهشی باشد که در آن هنرجویان، به طور مستقیم با تجربه عملی تئاتر حرفه‌ای درگیر می‌شوند. از منظر آموزشی، کارگردان نقش استاد/ مرسی را درون فرایند حفظ می‌کند و اجازه می‌دهد تمرین‌ها به کارگاه‌های عملی بدل شوند. این خودآموزی گروهی باعث انتقال دانش نسل‌ها می‌شود. از منظر اجرایی، حضور هنرجویان در کنار بازیگران حرفه‌ای موجب تنوع انرژی روی صحنه و شکل‌گیری نوعی تنش مثبت می‌شود. این تنش، کیفیت بازی‌ها را بالا می‌برد و حالتی زنده و غیرقابل پیش‌بینی به اجرا می‌دهد. از منظر زیبایی‌شناسی، فضای تمرینی- کارگاهی، به اجرا حالتی ارگانیک می‌بخشد؛ اجرا به‌جای اینکه «کاملا بسته و ثابت» باشد، انعطاف‌پذیر باقی می‌ماند و با هر شب، رنگ تازه‌ای می‌گیرد.

موسیقی در کار حسین‌پور صرفا یک «پس‌زمینه» نیست، بلکه بخشی از بدن اجراست. او بر حضور موسیقی زنده تأکید دارد و از قطعات نوستالژیک یا ملودی‌های قدیم استفاده می‌کند تا هم پیوندی تاریخی برقرار شود و هم واکنشی



عکس‌هایی از آهده نمایش «ریش فیدل غیبج مرکل»

یادداشتی بر نمایش «ریش فیدل، غیبج مرکل» به کارگردانی شهاب‌الدین حسین‌پور

راوی دیوار پنجم

عاطفی در مخاطب برانگیخته شود. نقش کارکردی این است که موسیقی زنده با ریتم‌های مختلف، جایگزین تغییر صحنه یا سکوت‌های طولانی می‌شود و جریان اجرا را پیوسته نگه می‌دارد. نقش احساسی این است که استفاده از ملودی‌های آشنا، حس جمعی را در سالن زنده می‌کند و فضایی میان خاطره و اکنون می‌سازد. نقش دراماتیک این است که موسیقی بخشی از توالیت است؛ قطعات موزیکال نه‌تنها فضا را می‌سازند، بلکه مفاهیم نمادین (مثلا تقابل سنت و مدرنیته یا انقلاب و سرمایه‌داری) را برجسته می‌کنند. از منظر تئوریک، این انتخاب در امتداد سنت «تئاتر موزیکال انتقادی» (برشتی) قرار می‌گیرد، جایی که موسیقی هم‌زمان سرگرم‌کننده و فاصله‌گذار است.

حسین‌پور با همکارانش، متن اولیه امیرعلی نبویان را تغییر و به آن فرم تازه‌ای داده. این تغییرات نه از سر‌ترین، بلکه در راستای انطباق اثر با زبان اجرایی و فرم نمایشی مورد نظر اوست. از منظر روایی، روایت خطی و کلاسیک جای خود را به ساختاری اپیزودیک، کولازگونه و در جاهایی گروتسک داده است. این تغییر اجازه می‌دهد موضوعات پراکنده سیاسی- اجتماعی در قاب‌های مجزا و طنزآمیز دیده شوند. از منظر اجرایی، افزودن قطعات موزیکال و حرکت‌های بدنی (move-ment) متن را از قالب صرفا کلام‌محور خارج کرده و به اجرایی چندرسانه‌ای نزدیک کرده است. از منظر دراماتورژیک، این تغییرات نشان می‌دهد کارگردان صرفا مجری متن نیست، بلکه با همکاری دراماتورژ در جایگاه یک مؤلف ایستاده؛ او متن را بازنویسی کرده تا با جهان ریزشناختی خودش هماهنگ شود. از منظر زیبایی‌شناسی، فرم مینیمالیستی و استفاده از نمادها و فانتزی‌ها به نمایش حالتی آیرونیک می‌دهد؛ به‌گونه‌ای که متن در عین جدی‌بودن، در لایه بیرونی بازیگوشانه به نظر می‌رسد. کارگردانی حسین‌پور نشان می‌دهد او عناصر صحنه را صرفا به عنوان ابزار تزئینی نمی‌بیند، بلکه به آنها نقش دراماتیک می‌دهد. طراحی صحنه، لباس، گریم و نور در این اجرا هریک به‌مثابه لایه‌ای معنایی به اثر افزوده می‌شوند. طراحی صحنه با درحاقلی از عناصر فیزیکی اما با کارکرد چندگانه، فضایی باز و منعطف می‌سازد که قابلیت تغییر سریع موقعیت‌ها را دارد. لباس‌ها اغراق آمیز یا نمادین انتخاب شده‌اند تا شخصیت‌ها به کاریکاتور سیاسی نزدیک شوند. این انتخاب با هجو و کمدی گروتسک هماهنگ است. نورپردازی نه‌تنها برای روشنایی، بلکه برای ایجاد مرزبندی میان فضاها، زمان‌ها و سطوح معنایی به کار رفته است. نور گاهی جنبه فاصله‌گذارانه پیدا می‌کند و آگاهانه بر «مصنوعی‌بودن» صحنه تأکید می‌کند. عناصر بصری اجرا به‌جای تقلید واقعیت، خود به سازوکار روایی تبدیل شده‌اند؛ به عبارتی صحنه همان قدر «می‌گوید» که دیالوگ‌ها.

حسین‌پور به‌وضوح در پی آن کمدی نیست که فقط به خنده و سرگرمی بسنده کند. او نمایش را وسیله‌ای برای انشیدن به مفاهیم کلان می‌داند؛ از جمله تاریخ، رسانه، قدرت و وضعیت انسانی معاصر در برابر تاریخ و سیاست. از منظر محتوایی، عنوان نمایش، «ریش فیدل، غیبج مرکل»، خود بیانگر تقلیل نمادهای سیاسی به نشانه‌های بدنی است؛ این تقلیل به‌ظاهر کمیک اما در باطن نقدی بر رسانه‌ای‌شدن سیاست است. از منظر اجرایی، ترکیب کمدی بدنی، شوخی‌های زبانی و موسیقی، مخاطب را درگیر می‌کند و او را آماده دریافت لایه‌های عمیق‌تر معنا می‌سازد. این رویکرد به سنت «کمدی انتقادی» نزدیک است؛ جایی که خنده نه پایان، بلکه آغاز یک پرسشگری است. تماشاگر پس از خروج از سالن، نه‌تنها تجربه‌ای سرگرم‌کننده، بلکه پرسشی درباره وضعیت قدرت و رسانه با خود می‌برد. شهاب‌الدین حسین‌پور در این اجرا کارگردانی را به‌مثابه یک فرایند آموزشی- پژوهشی و انتقادی دیده. موسیقی زنده، تغییر فرم متن، طراحی صحنه نمادین، توجه به ریتم و زمان‌بندی و رویکرد انتقادی به مخاطب، ستون‌های اصلی کارگردانی او در «ریش فیدل، غیبج مرکل» هستند.

«ریش فیدل، غیبج مرکل» یک کمدی سیاسی -اجتماعی است که در آن تقابل نمادهای قدرت جهانی به شکلی کاریکاتوریزه و طنزآلود بازنمایی می‌شود. محتوای کمدی آن در تقلیل سیاست‌های بزرگ به نشانه‌های جسمانی و روزمره نهفته است و فرم کمدی‌اش بر اغراق بدنی، بازی زبانی، ساختار اپیزودیک و فاصله‌گذاری انتقادی تکیه دارد.

خبر برگزیده

حسن پورشیرازی از «پیرپسر» تا «بدنام»

حسن پورشیرازی، بازیگری که سال‌هاست در میان نسل‌های مختلف سینمای ایران به عنوان یکی از بازیگران بی‌مانند شناخته می‌شود، او با ایفای نقش در فیلم «پیرپسر» بار دیگر توانمندی‌اش را به رخ کشید و نشان داد هنوز می‌تواند با انتخاب‌های هوشمندانه و بازی‌های چندلایه‌اش، نبض مخاطب و منتقد را هم‌زمان در دست بگیرد. حضور او در نقش غلام باستانی در این فیلم، از همان ابتدا نگاه‌ها را به خود جلب کرد؛ شخصیتی که در ظاهر مردی ستنی و سرسخت است اما در درونش، دنیایی از احساسات فروخورده و زخم‌خورده را پنهان کرده است. فیلم «پیرپسر» با فروش فوق‌العاده‌اش و تحسین گسترده منتقدان، نقطه عطف تازه‌ای در کارنامه این بازیگر کهنه‌کار بود. بسیاری از منتقدان، این نقش را یکی از بهترین بازی‌های سال‌های اخیر دانستند و حتی برخی آن را بازگشت باشکوه پورشیرازی به دوران اوج توصیف کردند. بازی او، آمیزه‌ای از سکوت و طغیان بود.

پورشیرازی هم‌زمان با اکران «پیرپسر» با تازه‌ترین اثر سعید روستایی، «زن و بچه» نیز دیده شد که نقشی کاملاً متفاوت را تصویر کرد. پس از موفقیت خیره‌کننده «پیرپسر»، پورشیرازی وارد دوره‌ای شد که به نظر می‌رسد با وسواس و تأمل بیشتری پیشنهادهای کاری را می‌پذیرد. بی‌تردید ادامه مسیر او در بازیگری و انتخاب‌هایش به نسبت قبل سخت‌تر شده است. حضورش در فیلم‌های در دست تولید کارگردانی همچون مسعود کیمیایی با فیلم «عشق در انفرادی» مورد توجه قرار گرفته است؛ اثری که قرار است روایتی متفاوت از انسان معاصر و تنهایی‌های ارانه دهند. اما شاید مهم‌ترین و بحث‌برانگیزترین حضور اخیر حسن پورشیرازی، بازی او در سریال خانگی «بدنام» باشد؛ سریالی که از همان ابتدای معرفی، اامش کنجکاوی‌برانگیز بود و حالا با انتشار نخستین تصاویر از پشت صحنه، انتظا‌رها را بالا برده است. پورشیرازی در این سریال، نقشی را بازی می‌کند که در محور عشقی ممنوع قرار دارد؛ عشقی که در مرز میان اخلاق، ایمان و وسوسه حرکت می‌کند. به همین دلیل، بسیاری معتقدند این نقش می‌تواند یکی از پیچیده‌ترین تجربه‌های بازیگری او در سال‌های اخیر باشد. «بدنام» که در ابتدا با عنوان «جان شیفته یلدا» مطرح شد، به نویسندگی و تهیه‌کنندگی حامد عفا و کارگردانی احسان سجادی ساخته می‌شود. این همان ترکیبی است که پیش‌تر نیز در سریال‌های پرمخاطب و پرچاشیه‌ای مانند «تنهایی لیل» و «آقازاده» امتحان خود را پس داده است. در آن آثار هم مضمون عشق، ایمان و لغزش انسان در برابر وسوسه‌های درونی، نقش پررنگی داشت و حالا به نظر می‌رسد عفا بار دیگر به همان جهان فکری بازگشته است، اما این‌بار با لحنی تندتر و شخصیتی پخته‌تر در قالب حسن پورشیرازی. پورشیرازی و عفا پیش‌تر در «تنهایی لیل» همکاری موفقی داشتند؛ جایی که پورشیرازی در نقش پدری مذهبی و سخت‌گیر ظاهر شد که در برابر تحولات درونی دخترش قرار می‌گرفت. او در آن نقش هم با کمترین دیالوگ و بیشترین احساس، توانست تضاد میان اورپا و عواطف انسانی را به شکلی تأثیرگذار نمایش دهد. حالا در «بدنام»، او در موقعیتی برعکس قرار گرفته است؛ مردی که خود درگیر عشقی ممنوع است و باید میان ایمان و وسوسه، یکی را انتخاب کند. همین جابه‌جایی اخلاقی، پتانسیل بالایی برای خلق درامی پرکشش فراهم کرده است. در کنار پورشیرازی، امیر آقایی نیز از دیگر بازیگران برجسته «بدنام» است. آقایی که با بازی در نقش نیما بحری در سریال «آقازاده» به یکی از چهره‌های شاخص آثار عفا تبدیل شد، اکنون برای نخستین‌بار پس از «سرزمین مادری» در کنار پورشیرازی قرار گرفته است. هرچند در آن سریال سکانس مشترکی نداشتند، اما حالا در «بدنام» قرار است رودرویی هم ظاهر شوند. این مواجهه برای مخاطبان سینما و تلویزیون ایران جذاب است؛ دو بازیگر باتجربه با سبک‌های متفاوت در یک میدان احساسی و اخلاقی پیچیده.