

پاکا منرها تو نهادی به صنع خویش

علی نصیریان و شناخت تکنیک

چاپ شده در : مجله نگاه نو به سردبیری علی میرزایی

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۸۷

می‌گویم علی نصیریان از تکنیک‌شناس‌ترین بازیگران همه‌ی دوران‌های سینمای ماست و با خود می‌اندیشم که می‌شد این مفهوم را با متمرکز شدن بر کار و هنر و اجرای او، در دوره‌ی فشرده‌ای از کلاس تحلیل بازیگری به تفصیل آموزش داد؛ و در وجه تخصصی بحث، بر این دو نکته تأکید می‌ورزم که اولاً تکنیک‌شناس است و نه لزوماً و در همه‌جا، "تکنیکی"؛ و ثانیاً از معدود نمونه‌های نسل خود است که به شکلی پیشروتر از آن چه در مسیر زمان و با گذر از تئاتر به سینما و بعدتر به تلویزیون رخ داد، ادراکی دقیق نسبت به تفاوت جلوه‌های تکنیک بازی بر روی صحنه و بازی در قاب دوربین دارد.

چرا و چگونه‌ی این احکام ستایش‌آمیز مهم‌تر است. کلی‌ترین و همه‌فهم‌ترین شیوه‌ی بیان دلایلش این است که نصیریان در برابر دوربین سینما "ریزبافت" بازی می‌کند؛ چه به لحاظ کار با صدا و بیان، چه در حرکات و رفتارها و چه در نگاه‌ها و حس و حالت جاری در چهره. در "کمال‌الملک" (علی حاتمی، ۱۳۶۳)، آن‌جا که مظفرالدین‌شاه در واکنش کودخانه - بخوانید سفاهت‌بار - به تیریکات سران ممالک مختلفه، هر یک را به نام و نشان دلخواه خود (مثلاً «خاله جان ویکتوریا» برای ملکه‌ی انگلستان یا «دامت برکاته» و «التماس دعا» برای پاپ) می‌خواند، لبان او به تبع سبیل عریض و مرتفع شاه و سستی و کاهلی و بیماری همزمان او چنان کم از هم گشوده می‌شود که در اتاق دوبلاژ، ناصر طهماسب گوینده‌ی چیره‌دست نقش او، با زیرلبی‌ترین بیان ممکن دیالوگ گفته. در "ناخدا خورشید" (ناصر تقوایی، ۱۳۶۵)، آن‌جا که مستر فرهان درست رو در روی خورشیدو (داریوش ارجمند) نشسته و با هم از تبعیدی‌های سیاسی جزیره می‌گویند که می‌خواهند بروند «او ور» (ادای جمله‌ی «آن ور» با لهجه‌ی بندری)، نصیریان در قابی بسته با مهارت تصویرسازی تقوایی و مهرداد فخیمی تازه‌فقید، صورتش را یک‌کنج گرفته و از گوشه‌اش با نگاه اشاره‌ای موزیانه و بس خفیف به جهت حرکت احتمالی لنج برای بردن تبعیدیان می‌کند. در "دایره مینا" (داریوش مهرجویی، ۱۳۵۷) آن‌جا که سعید (سعید کنگرانی) را بابت بی‌توجهی به پدر بیمار و رنجورش کتک مفصلی

می‌زند و بعد می‌نشیند و سیگاری می‌چاقد، چنان برق کمرنگی از انزجار و شفقت توأمان نسبت به نسلی نافهمیده و در آستانه تباهی، در نگاه و پُک زدن‌ها و دود کردن‌هایش هست که در نمای متوسط، گاه و در نظر برخی تماشاگران، ممکن است به کلی نادیده بماند.

روشن است که نصیریان در این مسیر، هم قابلیت و جسارت بالایی برای ریسک و نهراسیدن از دیده‌نشدن حرکاتش از سوی بیننده داشته و هم اطمینانی عمیق و غریب به اجرای تمام و کمال حس و حالت هر موقعیت، به گونه‌ای که تنها در صورت توجه اندکی از سوی بیننده، می‌دانسته که می‌تواند ملزومات را فراهم آورد و حس لحظه یا موقعیت را انتقال دهد. این اطمینان، حاصل مستقیم شناخت تکنیک‌هاست که به بازیگر تسلطی می‌بخشد؛ مبتنی بر تجربه‌های شخصی یا بازخوانی‌شده، که همه‌جا جواب گرفته‌اند. آن جسارت هم لازمه‌ی اساسی این تکنیک‌فهمی است. ولی این که گفتم همواره به جزئیات تکنیکی متکی نیست، جلوه‌ی آشکار خود را جایی می‌یابد که نصیریان در مواردی - بسته به مختصات و مقتضیات نقش - از نوسانات تکنیک‌گرایانه یکسر دست می‌شوید و در عوض، می‌کوشد مایه/رنگ و بو/حال و حالت عمده شخصیت را به قالب غالب نقش‌آفرینی‌اش بدل کند و تنها mood کلی لازم برای آن شخصیت در تمام طول بازی‌اش مشهود باشد. این نوع بازی که خود به مفهوم خاص‌تری از تکنیک در سینما متکی است و در تئاتر به دلیل وسعت چشم‌انداز پیش‌روی تماشاگر نمی‌تواند به درستی به‌کاربستگی نیست، «بازی برپایه‌ی موتیف ثابت» نام دارد که حفظ بلاهت کاملاً غبطه‌انگیز انسانی شخصیت نقش او در "آقای هالو" (مهرجویی، ۱۳۵۱) نمونه‌ی مثالی آن است. هالو حتی وقتی نگاه و آهی عاشقانه دارد، وقتی کتک می‌خورد، وقتی به رنج یا حیرت یا خجالت می‌افتد یا وقتی از چیزی دفاع یا به چیزی اعتراض می‌کند، به گونه‌ای طبیعی، رخوت آن بلاهت از نگاهش به در نمی‌رود. او همواره هالوست؛ و این

نتیجه هر چه بیشتر در جهت باوراندن وجوه واقعی نقش به تماشاگر حرکت می کند، ابزاری انتخاب شده و دور از واقع‌نمایی صرف می‌طلبد که بازیگر ما بدان واقف و از آن بهره‌مند بوده است.

بدین اعتبار، هم‌نشینی توانایی‌های تکنیکی نصیریان با شناختی که گاه به‌درستی مانع از به‌رخ کشیدن تکنیک‌گرایی در کارش می‌شود، او را به جایگاهی می‌رساند که حتی بدون تشخیص و وجاهت بیرونی نقش‌ها نیز هر بیننده، حتی بیننده‌ی عادی، تشخیصی در کار و حضور و وزن او حس می‌کند. تشخیصی که ما در نصیریان می‌یابیم، محصول ابرو بالا انداختن او در حین ادای دیالوگ‌های طعنه‌آمیز ابوالفتح صحاف در "هزارستان" (حاتمی، ۶۶-۱۳۵۸) نیست. نتیجه‌ی متانت و حجب و در عین حال نفوذ و هدایتگری جاری در نگاه او هم نیست؛ یا به‌تنهایی نتیجه‌ی هیچ یک نیست. بلکه نتیجه‌ی آگاهی تکنیکی نهانی است که بیننده‌ی حتی ناآگاه از فرآیندهای تکنیکی بازیگری، در پس کار او تشخیص می‌دهد. این تعبیری از «سواد» و «خودآگاهی» است که از فرط نهفتگی، می‌توان احساس‌اش نکرد؛ اما نمی‌توان وجودش را در آن پس و پشت‌ها نادیده انگاشت. چنین است که مثلاً حتی نمونه‌ای چون "گفش‌های میرزانوروز" (محمد متوسلانی، ۱۳۶۴) به‌عنوان تنها نقطه‌ی کارنامه‌ی نصیریان در نزدیک‌شدن به جایگاه و کارکرد یک «کم‌دین»، همان جلوه‌نمایی تشخیص‌آمیزی را در نظر بیننده دارد که مثلاً بازی‌اش در نقش عارف‌نمای سالوس ریاکار زبان‌باز "دیوانه‌ای از قفس پرید" (احمدرضا معتمدی، ۱۳۸۱) یا میانداری‌های رندانه‌اش در منازعات خانوادگی مجموعه تلویزیونی "میوه‌ی ممنوعه" (حسن فتحی، ۱۳۸۶). وقتی بازیگر به‌معنای اتکا به شناخت تکنیکی و اجزای ریز یا mood های کلی آن، دانسته کار می‌کند، عامی و سفیه و نادانی که نقش می‌زند نیز بی‌تشخص در نظر بیننده نمی‌آید.

در کنار انبوهی وجوه دیگر برای ستایش هنر نصیریان، این بار می‌توان او را بابت این صنعت نهان‌شده و به ناخودآگاه نزدیک‌شده ستود.