

# قاعده هایی که شکست، شگردهایی که گذاشت: یعنی اصلاً به کلی؟

میراث شکیبایی برای هنر بازیگری در سینمای ایران

چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار: شهریور ماه ۱۳۸۷

این مقاله که به مناسبت تلخ درگذشت خسرو شکیبایی برای پرونده ای به همین انگیزه، نوشته شد، در واقع ادمه ده سال بعد مطلب قبلی درباره کارنامه بازیگری او تا سال ۷۷ به شمار می آید.

\*

\*

دوستم نیما حسنی نسب از مصاحبه ای با خسرو شکیبایی (اصرار دارم که بی ترکیبانی از قبیل زنده یاد و شادروان و غیره، نامش را همچون بازیگری زنده و فعال بیاورم) خاطره ای دارد که مدخل بسیار مناسبی برای بحث درباره یکی از اساسی ترین ویژگی های کار بازیگری اش یعنی بیان و مخرج حروف در تکلم او به شمار می رود: نیما در دوران پیشادیدیتال، با یکی از همان واکمن های آشنا و مرسوم، با شکیبایی مصاحبه مفصلی کرده بود و در حین کار، آزمایش واکمن نشان می داد که همه چیز درست و بی مشکل است. ولی بعدتر که در خانه، نوار مصاحبه را چک کرد، متوجه شد که باتری های واکمن از میانه کار به شدت ضعیف و تقریباً خالی شده اند. در نتیجه، از بخش عمده مصاحبه، تنها این صداها باقی مانده بود: «هام» و آمبیانس فضا و اصوات مبهمی که «س» و «ش» را هر چند لحظه یک بار، سوت می زد. ماجرا روشن بود: با تضعیف باتری، تنها فرکانس های پایین و صداها ی تیز به شکل قابل شنیدن ضبط شده بود و صدای مشهور «س» و «ش» سوت کشان و مشهور شکیبایی به ترجیع بند آن «هام» و سکوت روی نوار بدل گشته بود. جلوه مشابهی از همین بیان مشدد و موکد برخی حروف توسط او را می شد در مکث و زنگ حرف و صدای «ج» در بازگویی واژه «فجر» در تیزر جشنواره سال گذشته دید و شنید که شکیبایی در انتخهای آن ظاهر می شد و اعلامش می کرد.

این نکته، یادآور مناقشه ای قدیمی در مباحث مربوط به بازیگری در هنرهای نمایشی است که البته بیش از همه، درباره سینما محل جدل بوده است: بازیگری که مخرج برخی حروف و صداهايش ظاهراً

تا این حد به دور از استانداردهای فن بیان باشد، در چه سطح و جایگاهی قرار می گیرد؟ این معادله را به همین شدت درباره مارلون براندو - که احیاناً ستایش شده ترین بازیگر تاریخ سینماست - نیز وجود دارد. او با شیوه تلفظی که به «تودماغی» مشهور است، اغلب اوقات حرف «m» را شبیه «n» به زبان می آورد و در امتداد همین طرز بیان، گویی همیشه زیرلی و نجواگرانه هم حرف می زد. آیا این خصلت ها برای براندو نیز ضعف و کاستی و خروج از قواعد فن بیان به حساب می آمد؟

مسئله این است که فن بیان را برای تصحیح کلیات عادتی هنرجویان بازیگری، در آغاز راه به آنان می آموزند. بیانی که باید در عمل از آنها به گوش رسد، به هیچ روی همچون گویندگان اخبار یا مجریان تلویزیونی ناگزیر به وضوح مطلق نیست. روان و سلیس ادا کردن واژه ها و آواها، اساساً جزو الزامات کار بازیگر نیست. چه بسا شخصیت هایی که او ایفایشان را به عهده می گیرد، باید در لحظاتی زمزمه گویی کنند؛ جمله ای را از سر ترس یا در حین بغض، اندکی ناروشن بگویند یا اصلاً در کل دقایق حضورشان بیانی جدا از بیان آدمی سالم و عادی داشته باشند. بدین ترتیب، فن بیان تا آن جا که به استانداردهای تلفظی مربوط می شود، تنها در حکم نسبت ها و الگوهای عمومی قابل طرح است و باید گردش زبان و ارتعاش تارهای صوتی هنرجویان این عرصه، با آن آموخته گردد. وگرنه بنا نیست این اصول همچون قواعد تجوید در قرائت زبان عربی، همه جا یکدست و بی تغییر به کار رود. آن چه ظرافت های بیانی کار بازیگر را می سازد، نه رعایت مو به موی آن استانداردهای کلاسی، بلکه درک و اجرای درست «لحن» دیالوگ ها و مونولوگ ها و اصوات است که لحظه به لحظه، نقش به نقش و موقعیت به موقعیت، تفاوت دارد و نوسان می طلبد.

به این جا که می رسیم، از گونه گونی لحن گفتار بازیگران که سخن می گوئیم، به همخوانی میان لحن هر جمله و آوا و واکنش صوتی با موقعیت دراماتیک و شرایط درونی شخصیت فیلم که نظر می کنیم،

خسرو شکیبایی بی هماورد می شود. از هامون (داریوش مهرجویی، ۱۳۶۹) با طرز دیالوگ گویی و نریشن خوانی اش بدعتی می گذارد که تاریخ سینمای ایران را به لحاظ لحن و بیان بازیگران، به دو دوران پیش از هامون و بعد از آن تقسیم می کند. حالا درست همان رسیدن از فریاد به نجوا، همان تعمد بازیگر در گاهی تته پته کردن و تبدیل «لکنت» به یکی از عناصر خودخواسته اجرایش، همان حروفی که «می زند» و در بیانش به سوت می ماند، بخشی از آشفتگی ها و سراسیمگی ها و شیرینی ها و تلخ نگری های شخصیت حمید هامون را می آفریند. هامون اگر روان و بی وقفه حرف می زد، اگر «آه» و «ا!» و اصوات اعتراضی و تعجبی اش را چاشنی صحبت هایش نمی کرد، اگر حتی در میانه گفتار متنش به عنوان راوی فیلم جمله «دکتر سماواتی که مغز دختره رو خورد و پاک دیوونه اش کرد اصلاً...» را همین جا و همین طور ناتمام مثل جمله ای در محاوره عادی روزمره، تمام نمی کرد، این گونه به شمایل باورپذیر روشنفکر ایرانی دوران بعد از انقلاب ایران بدل نمی شد. پس اگر شکست استانداردهای فن بیان می تواند به نتایج درخشانی همچون خسرو شکیبایی بیانجامد، استانداردها را گو از یاد بازیگران بروند!

\*\*\*

در استفاده از همه ابزاری که یک بازیگر می تواند در اختیار گیرد، شکیبایی به کمال این هنر نزدیک بود. با همه مهارت و لوندی صوت و بیانش، هرگز نمی شد نقش میمیک و اخم های به موقع و پوزخندهای تلخ و خنده های عمداً خل وار معصومانه و لب ورچیدن های موقع بغض و اندوهش را زیر سایه سلطه صدایش، نادیده انگاشت. زبان اندام هایش چنان با ایجاز و ظرافت در کنترلش بود که از یک سر تکان دادن گشتاسب حین دیالوگش خطاب به سارا که «من اگه قرار بشه بدبخت بشم، شما رم بدبخت

می کنم، شوهرتونم بدبخت می کنم»، عنصری به غایت تهدیدآمیز می ساخت و هنگام «یک وری» ایستادن حمید موقع بردن بچه توسط مهشید در جلوی در مهدکودک، تصویر واماندگی و رودست خوردن مرد عاشق از لجاجت ها و تحقیرهای زن سنگدلش را به تمامی عرضه می کرد. آن حرکت دست هامون در انتهای همین سکانس که آچار را به جای بای بای کردن، رو به پسرک در حال دور شدنش تکان می دهد، در تضاد با صورتی که هیچ نشانی از شور دست تکاندن برای بچه در آن نیست، نمونه ای از به تکامل رسیدن شکیبایی در به کارگیری تمامی داشته های یک بازیگر، از کنترل نگاه - حتی از زیر عینک آفتابی - و حس صورت تا حرکات دست و کار با اشیا و غیره است.

بازیگری با تبحر او در بازی با لحن گفتارش، به سادگی می توانست مرعوب این توانایی خویش شود و به تدریج و ناخواسته، همه تمرکز و تأکیدش را بر همین وجه محدود کند. در هر گوشه ای از جهان بازیگری، فراوانند کسانی که عملاً قربانی صدای زیبایشان شده اند و نتوانسته اند انعطاف لازم برای تغییر حالات چهره و زبان اندام ها و حرکات سر و دست و پا را همنشین صدای گوشنوازشان کنند؛ و در نتیجه، همواره متوسط مانده اند یا چیزی جز همان صدای کاملاً جدا و قابل تفکیک از اجزای متوسط نقش آفرینی شان، خاطره پررنگ تماشاگر کارشان را تشکیل نداده است. از درموت مالرونی تا اردلان شجاع کاوه، از جیسون روبردز تا دانیال حکیمی و از جولیا اوزموند تا میکائیل شهرستانی، نمونه های بسیاری می توان ذکر کرد. شکیبایی مطلقاً به این ورطه نیفتاد و حتی می توان گفت که صدا و بیان درس گرفتنی اش، همیشه همراه و پیوستی بر اجزای دیگر کارش بود. نه آن که صدایش اصل تلقی شود و باقی، همراهان فرعی آن.

این سینمایی است که در آن انبوهی دست اندرکار و فیلم بین و دانشجو و کافه نشین و گپ زن، بارها بیش از آن که درباره حد و سطح و ارزش ها و کمبودها و مبانی ساختاری و غیره اش بخوانند یا بعضاً بنویسند، سرپایی و شتابان حرف می زنند و حکم می دهند و تکلیف ها تعیین می کنند. از این حیث، خواننده پیگیر مجلات جدی سینمایی که بی نقل قول و بی اتکا به شنیده های جسته و گریخته، با اصل و اساس هر بحث مواجه می شود، در بالاترین سطح آگاهی قرار دارد و از این حیث که می پندارد حتماً سینماگران خود همه این نوشته ها و استدلال ها و تحلیل ها را خوانده اند و می دانند، بسیار خوش بین و نا آگاه است. از مهم ترین حیطه هایی که به جهت کمبود تحلیل جدی مکتوب، معمولاً ناچار است به همین افاضات سرپایی و نامستدل قناعت کند، عرصه تحلیل بازیگری است؛ به ویژه از این جهت که اغلب نوشته های موجود در این زمینه هم - منهای آن چه ایرج کریمی و رضا کیانیان نوشته اند - راه هموارتر «تحلیل نقش» را به جای تحلیل بازی می پیمایند یا به وجوه اجتماعی و زمان شناسی دوران موفقیت و محبوبیت یک بازیگر نظر می افکنند (مثل مطالب همکارمان بهزاد عشقی درباره بازیگران ایرانی).

میان این گپ های سرپایی درباره بازیگری، طبعاً بازیگران مطرح این سینما بیش از بقیه سوژه احکام صادره همقطاران و همکاران شان قرار می گیرند. این که بهروز وثوقی بازیگر تکنیکی بزرگی بود، این که سوسن تسلیمی در اغلب دقایق حضورش «اغراق آمیز» و «تئاتری» است (دو واژه ای که به شکلی بلاهت بار، در نتیجه آن چه از همین اظهارنظرهای بی پایه به ما رسیده، به جای ویژگی، ایراد تلقی می شوند!)، این که داریوش ارجمند بیش از آن که بازیگر باشد، نماینده نگاه رسمی است، این که هدیه تهرانی همیشه دارد خودش را بازی می کند و ... این که خسرو شکیبایی بعد از ایفای نقش حمید هامون، عملاً داشت آن را تکرار می کرد و از سایه اش به در نیامد، از ترهات برآمده از همین فضاست که حتماً به گوش یکایک ما و شما رسیده؛ و هر بار در فرصتی به تک تک شان مبسوط خواهم پرداخت.

در بحث از شبهه همانندی نقش آفرینی های دیگر شکیبایی به آن چه در فیلم هامون اجرا کرد، یک بار در مطلبی در مجله مرحوم دنیای تصویر به بهانه بزرگداشت و مرور آثار او در جشنواره فیلم فجر، نوشتم که اولاً او به تنهایی تحت تأثیر فیلم و نقش هامون نبود؛ بلکه سینمای ایران با فیلم هایی چون ابلیس احمدرضا درویش و عروس بهروز افخمی و غیره، در همان یکی دو سال بعد از ساخت و نمایش هامون، گرایش به آن نوع شخصیت پردازی توأم با تشنگی شدید ذهنی و روانی و رفتاری را با همان بد و بیراه گویی ها و همان دیالوگ گویی پرشتاب، نشان داده بود. ثانیاً نه تنها خود شکیبایی، بلکه همه بازیگران دیگر این سینما هم مجاز و محق بودند که از دستاورد های خرق عادت تمام عیار او در فیلم هامون برای غنای بیشتر بازی های خود بهره گیرند: دیالوگ ها را به شیوه فیلم های کیمیایی و گله و نادری سال های پیش از انقلاب، همچون خطابه نگویند، توی حرف هم بپرند، وسط دیالوگ آه بکشند یا بغض کنند یا حرص بخورند، میمیکری در تعارض با حس ظاهری جاری در دیالوگ شان به خود بگیرند، حرکات دست و سر را بیش از آن که پیشتر در سینمای ما مجاز قلمداد می شد، چاشنی لحظه های لازم کنند و ریتم درونی بازی شان را حتی در مقاطع سکوت و سکون و کم تحرکی هم سرشار از جوشش و پویایی تنظیم کنند. وقتی فیلمی و بازیگری در فیلمی بدعت های تازه ای برای کار بنا می نهند، بدیهی است که خود فیلمساز و خود بازیگر هم در تغییرات ذائقه اجرایی بعد از تأثیر همگانی آن فیلم و بازی، دخیل و از حاصل آن بهره مند می شوند. بخش «ثالثاً» از دو محور قبلی بحث، کلیدی تر است: آیا شکیبایی در جزئیات اجرایی اش در فیلم هایی چون کیمیا، سرزمین خورشید، سایه به سایه، کاغذ بی خط، حکم، اتوبوس شب و شب، واقعاً شبیه حمید هامون کار کرده بود؟ حرکات و نگاه ها و رفتارهای بیانی اش به هامون شباهت زیادی داشت؟ مکث و تلخی دکتر کسری در سرزمین خورشید، خشکی نظامی کاملاً کنترل شده اش در سایه به سایه، پرهیز کامل از آن لکنت تعمدی و نوسانات بیان و صدا در نقش جهانگیر وحدتی کاغذ بی خط، کنایه گویی کاملاً

غیراحساساتی حد میثاق در حکم، کندی و سنگینی و فرتوتی و آن سرفه ها و کش و قوس های پیرمرد مسافرخانه چی در شب، کدامش ربطی به کلیات و جزئیات حمید هامون دارد؟

می توان نمونه ها را گسترش و افزایش داد، ولی مهم تر این است که بدانیم تشخیص شاه نقش و نقطه اوج کارنامه یک بازیگر توسط خود او، نتیجه دانش و شناخت و واقع بینی و تحلیل داشتن اوست؛ نه تکرار آن یا ماندن زیر سایه تأثیرش. از مرحوم حمید قنبری و آن عناد مشهوری که با شناخته شدن به عنوان دوبلور ثابت و ممتاز جری لوئیس داشت تا میترا حجار که به ندرت متوجه تفاوت های نقش و کارش در سگ کشی با بقیه کارنامه بی بار و ثمرش بوده، کم نیستند آنهایی که اوج مسیر کاری خود را نمی شناسند یا می پندارند پذیرش آن، دون شأن و به معنای دست کم گرفتن بقیه کوشش هایشان است. شکیبایی این ادراک را داشت که در چنین ورطه نیفتد. حتی تا سال های بعد که همکاری اش با مهرجویی قطع شده بود، به رسم مآلوف این دیار که روابط تیره شده به انکار تجربه های مشترک پیشین می انجامد (مثل داریوش فرهنگ که برخلاف گفته های زمان اکران، حالا دیگر دوست ندارد شاید وقتی دیگر را فیلم بزرگی بخواند)، شکیبایی هیچ گاه منزلت هامون، زاده مشترک مهرجویی و خودش را پایین تر آن که بود، ندانست.

\*\*\*

بحث مشخصی از میان یادداشت های اولیه ام برای نگارش این مطلب، باقی مانده: این که شکیبایی از معدود بازیگران تاریخ این سینما بود که تفاوت بین «لحن بازی» و «لحن بیان» را می دانست و به درستی و با ظرافت به کار می بست. اما نمی خواهم حرف هایم را درباره او تمام کنم. نمی خواهم بپذیرم که این آخرین باری است که درباره اش می نویسم. بگذارید این یکی را که خود مبحث مفصلی است، نگه دارم



برای فرصتی دیگر. مثل بازیگری زنده و فعال که همچنان می توان بهانه ای برای تحلیل کارش یافت. نمی خواهم «اصلاً به کلی» با او و کارنامه پربارش وداع کنم. میان همه آنها که تا به حال از دنیا رفته اند، او در کنار پرویز فنی زاده بزرگ ترین بازیگری است که سینمای ایران تا امروز از دست داده. پس باید درس ها و بدعت هایش را باز و از زوایای تازه، مرور کنیم.