

## همگونی و انطباق

ویژگی های بازیگری در "مرسدس" مسعود کیمیایی

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : مهر ماه ۱۳۷۷

عنصر «بازیگری» در جایگاه یکی از شاخص‌های اساسی و تعیین‌کننده هر فیلم بلند دراماتیک، در سینمای ایران عموماً با موفقیت‌های فردی همراه است. هربار در هر اثر، یک یا چند نفر از بازیگران برجسته و سرشناس، گهگاه یادگار درخشانی از نقش‌آفرینی خویش به جا گذاشته‌اند و نشانه‌های بروز خلاقیت، لزوماً به کلیت فیلم تعمیم نیافته‌اند. در تمامی طول تاریخ این سینما، آثار انگشت‌شماری را می‌توان یافت که تأکید مستقیم سازندگان‌شان برای دستیابی به نتیجه یکپارچه و همگونی در این عرصه، به بار نشسته باشد. در کل تاریخ سینمای ایران، تنها نمونه‌هایی چند را می‌توان سراغ گرفت که نخستین یا یکی از نخستین عوامل برجای‌مانده از آنها در ذهن مخاطب، جلوه‌های نقش‌آفرینی بازیگران‌شان باشد و این وجه، جزو بنیان‌های اولیه اثر محسوب گردد: خشت و آئینه، قیصر، مرگ یزدگرد، باشو غریبه کوچک، ناخدا خورشید، شاید وقتی دیگر، دندان مار، پرده آخر، مسافران و... احیاناً چند مورد دیگر.

دغدغه یافتن نمونه‌هایی که در این مسیر کوشش‌هایی کرده‌اند و تا حدود نسبتاً قابل ملاحظه‌ای به انسجام مطلوب سازنده‌شان رسیده‌اند، در طول شانزدهمین جشنواره فیلم فجر در من قوت گرفت و به تصمیمی منجر شد که این نوشته، دومین محصول آن است. در میان فیلم‌های ایرانی جشنواره سال پیش، سه فیلم آژانس شیشه‌ای، مرسدس و درخت گلابی از این حیث به نظر مهم آمدند و قابلیت‌هایی جدی برای بررسی تحلیلی ابعاد بازیگری داشتند. از این میان، مطلب مربوط به این جنبه فیلم حاتم‌کیا به بررسی موردی حضور کیانیان در مجموعه «ارزش و ژرفای نگاه در بازیگری» محدود شد و جا برای پرداختن به کلیت این وجه در مورد فیلم‌های کیمیایی و مهرجویی باقی ماند، مطلب حاضر از این منظر به مرسدس می‌پردازد.

## الگوی ساختاری و اتکا به بازیگری

به لحاظ نظام ساختاری، مرسدس آشکارا فیلمی دوپاره است. الگوی کلی روایت فیلم را می توان چنین تقسیم بندی کرد: پیش درآمد اولیه شامل معرفی اتومبیل مرسدس بنز، چهار شخصیت جوان و علت گرد هم آمدن و عزیمت آنها؛ گره افکنی با نشستن رستم (کیانوش گرامی) در بنز و تعقیب او تا جایی که سویچ را به اسفندیار (محمدرضا فروتن) می دهد و با این گره گشایی، بخش نخست فیلم عملاً پایان می پذیرد؛ و در نهایت، پرسه ظاهرآ بی هدف و در اصل سرگشته وار چهار آدم اصلی که به شروع برقراری پیوند حسی اسفندیار و زیبا (مرجان شیرمحمدی) می انجامد. پاره مربوط به «پرسه» نهایی به طور مشخص از پاره مربوط به تعقیب و گریز رستم و اسفندیار قابل تفکیک است و این حتی در کلام شخصیت ها هم به صراحت ابراز می شود. آنجا که یحیی (پارسا پیروزفر)، حمید (رامبد شکرابی) و داد (شروین فتحی) بیرون کلینیک منتظر اسفندیارند و او با بنز تزیین شده برای عروسی به نزدشان می آید، اسی می گوید: «انگار همین حالا شروع شده». و در نیمه دوم و پایانی فیلم، پرسه ای را پی می گیرد که از اینجا آغاز می گردد.

بدین ترتیب، فیلم مرسدس همه بار درونی و معنایی کنش های ظاهرآ عادی و فاقد لایه ها و دلالت های پیچیده خود را بر دوش ایفاگران نقش های این پرسه زنان می گذارد. وقتی در پاره اول فیلم، تنها تعقیب و گریز متفاوتی داریم که ریشه اش زخم خوردگی عمیق و کهنه رستم است و در پاره دوم، پرسه ای را می بینیم که نتیجه اش تنها یکی از آن چهار جوان یعنی اسفندیار را در برمی گیرد، روشن است که فیلم در ابعاد مضمونی خود عنصر صریحی به نام «نتیجه گیری» ندارد و انتقال نکات گوناگونی در این مسیر را به نگاه ها و حالت ها و احساس های بازیگران واگذار کرده است. تقریباً هر حسی که از فیلم برمی آید، به طور مستقیم از حرکات و حالات یکی از بازیگران برخاسته است.

فروتن، تفاوت‌ها و برجستگی‌ها

در میان افراد مختلف این مجموعه، محمدرضا فروتن کلیدی‌ترین نقش را به عهده دارد. و این را فقط از این حیث نمی‌گوییم که او ایفاگر نقش شخصیت اصلی فیلم است، بلکه نقش او را همچنین از این زاویه مهم می‌دانم که دشوارترین شرایط احساسی و درونی در بین شخصیت‌های فیلم از آن اسفندیار است و فروتن در این حیطة، برجسته‌ترین حضور را دارد. به لحاظ کیفیت شخصیت‌پردازانه، بخش عمده این برجستگی به تفاوت ویژگی‌های فردی اسی با بقیه دوستانش بازمی‌گردد و این نکته با تفاوت ویژگی‌های ظاهری فروتن با دیگران، کاملاً همسو و منطبق است. به عنوان اصلی‌ترین تفاوت میان او و دیگران، باید به این امر اشاره کنم که شخصیت اسفندیار در قیاس با هر سه دوست دیگرش، تلخ‌نگری افزون‌تری دارد. لحن او در بسیاری مواقع با حالت طعنه و کنایه همراه است و با گونه‌ای بدبینی جنبه ناهمگون هر رخداد و کنش و آدمی را برملا می‌سازد. با تأکید بر کلمه «فیلم ورداری» از یحیی می‌پرسد که لوکیشن «فیلم ورداری» کجاست؟ در جواب راننده مینی‌بوس که می‌پرسد آیا ماشین مال پدر اسی است، با لحنی که همچون خود راننده حالت لمپنی و تمسخرآمیز دارد، می‌گوید: «نه خیر، مال مامان جونه»؛ و وقتی زیبا طی مکالمه تلفنی‌اش خود را معرفی می‌کند و می‌گوید: «زیبا هستم»، اسی با پوزخند می‌گوید: «خیلی!». هیچ‌کس در طول فیلم به اندازه اسی از پیشامدها گلایه جدی نمی‌کند و هیچ‌کس در خلال موقعیت‌های تلخی که پیش رویش می‌بیند، به اندازه او دقیق نمی‌شود و تأمل نمی‌ورزد.

در بین سایرین، مثلاً یحیی هم تنگناها و دشواری‌های بسیاری در زندگی دارد، به بیماری آسم دچار است و تأمین مخارج هفت نفر را به عهده دارد، اما تلخی چندان محسوسی در شخصیت او دیده نمی‌شود. حالت شوخ و خندان چشمان پیروزفر که گوشه‌هایش با هر لبخند کشیده می‌شوند، قالبی فراتر از یک شخصیت خونسرد به یحیی می‌بخشند. معصومیتی که در چشمان یحیی موج می‌زند، مهربانی و آرامش

درونی نخاصی را به او منسوب می‌کند. از سوی دیگر، حمید و داود هم گاه به بقیه متلک می‌گویند و کنایه می‌زنند. مثلاً حمید با اشاره به کودکان نوازنده‌ای که در کبابی از کنار آنها می‌گذرند، به یحیی می‌گوید: «این‌ها بزرگ بشن، عین تو می‌شن. هر دو تون توی خیابون‌ها». اما طعنه او بیشتر قالب شوخی دارد، لحن جدی و تلخی با آن همراه نیست و به هیچ روی آن گزندگی کنایه‌های لفظی اسفندیار در آن احساس نمی‌شود. به همین جهت، هم پارسا پیروزفر، هم رامبد شکرابی و هم شروین فتحی به نگاه و چهره خود حالتی می‌دهند که گویی تلخکامی‌ها را چندان جدی نمی‌گیرند و از دچار شدن یأس و اندوه در برابر آنها می‌گذرد. واکنش آنها در برابر وقایع پیش رویشان، درست مابه‌ازای واقعی واکنش‌های طبیعی جوانان این چینی است: آنها موقعیت ناگوار را درک می‌کنند، اما برای درجا زدن و متوقف ماندن بر روی تلخی آن دلیلی نمی‌بینند.

#### جزئیات و میمیک

گفتم که از جهت تلخ‌نگری، اسفندیار برخلاف دوستانش است. او از ظاهر هر برخورد و تنش و واقعه‌ای به کنه آن نقب می‌زند، جایگاه و نقش خود را در آن می‌سنجد و می‌کوشد در ابعاد گوناگون آن تفحص و تأمل کند. برای محمدرضا فروتن، نمایش این «جدیت» بیشتر اسی در قیاس با بقیه، نخستین گام در ایفای درست نقش به شمار می‌رود. فروتن سعی می‌کند حتی در مواقعی که اسفندیار لبخند به لب دارد یا وقتی کاملاً می‌خندد، ته‌مانده‌ای از حالت جدی را هم در چهره‌اش حفظ کند. بعید به نظر می‌رسد که در لحظه‌های عکس گرفتن سرخوشانه چهار دوست با یکدیگر یا در صحنه‌های اولیه ماشین سواری دسته‌جمعی در آغاز فیلم، هیچ‌کدام از ما مخاطبان فیلم حس کنیم که اسی از ته دل می‌خندد و کاملاً در فضای شادمان پیرامونش غرق شده است. این مرزگذاری و فاصله‌گیری آگاهانه، همان تمهیدی است که فروتن را به سوی ارائه تصویری جدی و تلخ از شخصیت اسفندیار رهنمون می‌شود.

اما این که فروتن در حین ایجاد حالت مورد نظر در شخصیت اسی، چگونه موفق می‌شود او را از سقوط در ورطه «عبوس تلقی شدن» از سوی تماشاگر برهاند، خود نکته قابل بحثی است. او به جای بهره‌گیری از ظاهر اخمو و عبوس، نوع مواجهه اسی با هر پدیده و واقعه را با مکث و تأمل همراه می‌سازد. مثلاً واکنش‌های او در قبال حرکت رستم با بنز عاریه‌ای، از این جهت با واکنش دیگران متفاوت است که نوعی تمرکز و دقت به ماهیت مسئله و جزئیات عینی آن، در او به چشم می‌خورد. آنجا که از تلفن درمانگاه، شماره موبایل درون بنز را گرفته و می‌خواهد رستم را به خاتمه بازی تعقیب و گریز ترغیب کند یا در مقطعی که رستم درباره علت حرکت عجیب و غریبش توضیح کوتاهی می‌دهد و بنز را به اسی باز می‌گرداند، بهترین نمونه‌های این نگاه ژرف‌نگر فروتن هستند.

از سوی دیگر، وقتی بقیه به رغم مصائب پیش رو و سختی‌های پشت سرشان، خونسرد و شوخ‌طبع و آرامند و اسی به عصیبت و حساسیت و اندوه بیشتری دچار می‌شود، این احتمال وجود دارد که مخاطب او را افسرده‌حال یا ضعیف‌النفس بیندارد. اما برای پرهیز از این امر هم فروتن تک‌خالی در آستین می‌پروراند. او در لحظات بغض، اندوه یا گریه اسی، از جزئیات ظاهری چهره‌اش در چند مورد استفاده درخشانی می‌کند. یکی آن که به محض تجلی این حالات در صورت، ابروانش بیش از اینکه به شکل اخم درآیند، درهم گره می‌خورند و چین‌های برجسته‌ای در میان آن دو پدیدار می‌شود. دوم آن که بخش تحتانی چشم‌ها و گودی زیرشان حالت پف‌کرده و برآمده پیدا می‌کند و سوم آن که چهره اسفندیار را ترحم‌انگیز و سوزناک جلوه دهد، نشانگر رنج بردن او از جنبه‌های تقدیری و درونی وقایع و به ویژه از موقعیت اجتماعی، انسانی و حتی فلسفی خویش در پهنه پیرامونش است. این رنج‌کشیدگی درونی نه تنها با آسیب‌پذیری و شکنندگی ناشی از ضعف نفس متفاوت است، بلکه از همان جدی گرفتن پدیده‌های اطراف منتج می‌شود که در نهایت، اسی را به تنها شخصیت دچار تحول در طول فیلم بدل می‌سازد. او با گذر از

آزمون رنج‌آلود ادراک و کشف و شهودی که طی می‌کند، به نقطه عطفی می‌رسد، تصمیم تازه‌ای می‌گیرد، بنز را می‌سوزاند و به زیبا رجوع می‌کند.

پیروزفر، شأن و شایستگی

کاراکتر یحیی احیاناً یکی از متفاوت‌ترین شخصیت‌هایی است که تاکنون در مجموعه فیلم‌های پرشمار کیمیایی دیده‌ایم. از سویی او یکی از معدود روشنفکران آثار فیلمساز است که شخصیت منفور، مضمحل، متفرعن و مضمزکننده‌ای ندارد. اگر شعر می‌خواند یا در تئاتر خیابانی حضور می‌یابد، فعالیت هنری‌اش در متن و مسیر جامعه است و دغدغه‌های عینی و ملموس و متناسب با فضای پیرامونش در آن دیده می‌شود. از سوی دیگر، آرامش، منانت، حجب و حیا، شکنندگی و سرگشتگی ویژه‌ای در او می‌توان یافت که با سرگشتگی اسفندیار تفاوت دارد. یحیی حرفه‌های بسیاری را تجربه کرده، در قبال بازیگری برای سینما از خودشیفتگی نشان می‌دهد و گرایش‌ها و دل‌مشغولی‌های گوناگونی دارد؛ اما نمی‌توان به صراحت گفت که برای تأمین هزینه‌های زندگی افراد متعددی که تحت کفالت او هستند، به این کارها و حیطه‌های مختلف روی می‌آورد. بلکه درست برعکس، به نظر می‌رسد که جستجوی سرگشته‌وار و تجربه‌گری او در عرصه‌ها و زمینه‌های هنری، فرهنگی و اجتماعی متنوع، او را به سوی این تمایلات چندگانه می‌کشاند.

یحیی در نتیجه برخورداری از این خصوصیات، چه در کنار سایر شخصیت‌های این فیلم و چه در مقایسه با شخصیت‌های این فیلم و چه در مقایسه با شخصیت‌های بیست فیلم دیگر کیمیایی، «شأن» کاملاً متفاوتی دارد. این البته لزوماً به معنای برتری این شخصیت از حیث ارزشگذاری کیفیات شخصیت‌پردازی آثار فیلمساز نیست، اما به یقین می‌تواند این معنا را داشته باشد که پارسا پیروزفر برای تجسم چنین نقشی، شایستگی تأمل‌برانگیز خود را به اثبات رسانده است. به زعم من، مهمترین جنبه‌ای که در نوع رفتار و گفتار پیروزفر مشهود است و نمود کافی و کامل تمامی آن ابعاد شخصیتی خاصی است که به یحیی نسبت دادیم،

حالت تسلط و احاطه او بر مسایل و آدم‌های اطراف است. در آن فصل مکالمات اولیه چهار جوان در حال گشت و گذار با بنز، همه به نوبه خود با یحیی شوخی می‌کنند و تلاش‌ها و تجربه‌های چندگانه او را «از این شاخ به آن شاخ پریدن» می‌دانند. اما نگاه پیروزفر به آنها و لبخند توأم با متانتی که به لب دارد، به گونه‌ای است که نه تنها تصور دلگیری و آزدگی یحیی از شوخی‌های دوستانش را در ذهن مخاطب پدید نمی‌آورد؛ بلکه دقیقاً در نقطه مقابل، به این احساس منتهی می‌شود که انگار یحیی بر همه موضوع‌های مطرح در صحبت‌ها و شوخی‌ها اشراف کامل دارد و همزمان، بر شخصیت و ماهیت و دغدغه‌های یکایک دوستانش نیز احاطه کافی دارد. وقتی همه درگیر تعقیب و گریز با رستم می‌شوند، یحیی با وجود تنگی نفس و مشکل حادی که برایش پیش می‌آید، خونسردتر از بقیه به چشم می‌آید و دلیل این امر، روش بازی پیروزفر در این صحنه‌هاست. او در قیاس با بقیه، کمترین برق نگرانی را در چشمان یحیی متبلور می‌سازد و از نظر لحن و صدا هم تقریباً هیچ‌گاه حالت پرخاشگرانه‌ای به خود نمی‌گیرد. از این رو، اینکه یحیی در بحبوه آن وضعیت بحرانی چند قطعه ادبی را دکلمه می‌کند و بعدتر نیز این کار را ادامه می‌دهد، هم کاملاً طبیعی است و هم نشانگر همان ویژگی او که از رخدادها و برخوردها چندان غافلگیر نمی‌شود، به حساسیت و عصبیت نمی‌افتد و گویا نوعی احاطه و اشراف شهودی بر سایرین دارد.

زیبا و رستم، جایی میان متن و حاشیه

نمی‌توان گفت که دو شخصیت زیبا و رستم، یکسره در حاشیه قرار دارند و جایگاه مشخص شخصیت‌های کاملاً فرعی را به خود اختصاص می‌دهند. زیبا عامل تنها تحولی است که در طول فیلم به وقوع می‌پیوندد و رستم، تمامی وقایع نیمی از طول زمانی فیلم را به تنهایی پدید می‌آورد. اما در عین حال، نمی‌توان آنها را جزو آدم‌های اصلی فیلم نیز محسوب کرد. زیبا در متن روابط و کنش‌های مرکزی قصه که برای چهار



دوست جوان رخ می دهد، حضور فیزیکی ندارد و رستم هم در مقطع اصلی فیلم یعنی زمان پرسه زنی اسفندیار و بقیه، به کلی از دایره شخصیت های روایت خارج می شود.

نوع حضور ایفاگران این دو نقش، با همین ویژگی دو شخصیت که جایی میان متن و حاشیه قرار می گیرند، همخوانی دارد. شیرمحمدی زیبا را همچون عاملی به تصویر می کشد که قرار است در موقعیتی حساس و ظریف از زندگی اسی، او را متوجه خلاء درونی اش کند و عزم عزیمت نهایی او را در پایان فیلم سبب شود. از این منظر، نقش زیبا به کلی جنبه عاملانه دارد و صرفاً از طریق تأثیری که بر اسی می گذارد، معنا و کارکرد ویژه خود را باز می یابد. به همین جهت، نباید این پندار را به خود راه دهیم که نقاط مبهم شخصیت زیبا، از کاستی های شخصیت پردازی فیلم است. او تنها با کارکردی که گفتیم، بر سر راه اسی ظاهر می شود و بعدتر این راه را طبق خواسته خود اسی، تغییر می دهد و او را از مهاجرت و حتی سفر به کرمان منصرف می کند. حالت غیرصمیمی و کم و بیش بیگانه ای که در نگاه شیرمحمدی به فروتن دیده می شود، از همین جا نشأت می گیرد. در واقع زیبا و اسی هنوز به درستی یکدیگر را نشناخته اند و به غیر از دست تقدیر، تنها عنصری که آن دو را به هم می پیوندد، سرگشتگی درونی شان است. این نکته که گاه به نظر می رسد شیرمحمدی به جای جدی نشان دادن شخصیت زیبا، تا حدی به سمت عبوس شدن حرکت می کند، ریشه در این بیگانگی دارد که البته مانعی برای برقراری ارتباط او و اسفندیار نیست.

اما کیانوش گرامی در بین بازیگران اصلی فیلم، کمترین دیالوگ را دارد و بنابراین ناگزیر است در استفاده از جزئیات چهره و بازی در حین سکوت، بیشتر پیش برود. او با دریافت درست این موضوع که رستم اساساً دچار آشفتگی ها و ناهنجاری های درونی است، شگرد ظاهراً کم اهمیتی را به کار می گیرد که در القاء این حالت رستم، بسیار مؤثر و حائز اهمیت است. او همچون کسی که تیک عصبی دارد، به طور مداوم چشم هایش را با فشار می بندد و باز می کند و این حرکت را به گونه ای انجام می دهد که با پدیده عادی پلک

زدن، کاملاً متفاوت است. این تیک عصبی در عین این که از ناآرامی و پریشان حالی رستم حکایت می کند، او را در نظر مخاطب، اندکی ابله و خُل وضع جلوه می دهد و این در هماهنگی با یکی از نکات مهم تعقیب و گریز فیلم قرار دارد: این که رستم بدون قصد آزار، شوخی یا بازی دادنِ اسی و دیگران، بنز را برمی دارد و با خود می برد. چون هوش و حواس کامل و متمرکزی ندارد و برای انتقامجویی و ضرب شست نشان دادن به همسر خود و برادر او، راهی بسیار عجیب و نامعقول را برمی گزیند.