

تا در این پرده جز اندیشه او نگذارم

خلاقیت بازیگر در چیست : فهم نقش یا تغییر آن؟

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : بهمن ماه ۱۳۸۷

این مطلب برای بخش بازیگری ماهنامه فیلم در شماره بهمن ماه ۸۷ نوشته شد.

*

*

به ۱۲۰ سالگی سینما چند سال بیشتر نمانده، معیارها و حد و سطح بازیگری در سینمای معاصر جهان پیشروی و پیچیدگی غریبی یافته، اما هنوز می‌توان مطمئن بود که هر جماعتی از اهل سینما را به انتخاب بهترین بازیگر تاریخ این هنر واداری، نتیجه نهایی نظرخواهی از آنها به یک نام خواهد رسید: مارلون براندو. به این کاری ندارم که این انتخاب نشانه فرسودگی سلیقه‌هاست یا اصالت در نگاه؛ دغدغه اصلی‌ام از طرح این نکته، نگاه خود براندو به کلیت بازیگری است که بارها و بارها به تأکید گفته آن را هنر نمی‌داند. من به این تعارض کار دارم که ما بازیگر مشخصی را در جایگاه مظهر و نماینده عرصه هنر بازیگری در تاریخ سینما برمی‌گزینیم؛ اما خود او حتی هنر تلقی‌شدن این عرصه را باور ندارد!

دیدگاه براندو در توضیحات مختصری که خود داده، به آن نگرش قدیمی برمی‌گردد که خلاقیت در هنر را برآمده از فردیت هنرمند می‌داند و خلق همه اجزای اثر در خلوت شخصی او، بدون اتکا به دیگر هنرها و هنرمندان را لازمه کارش می‌انگارد. برای خود من، این نظر یادآور دیدگاهی است که درباره هنر خوشنویسی دارم: هنری که کارکردش، تزئین هنرهای دیگر است. و اگر به فرض هنرمند خطاطی داشته باشیم که شعر نیز بسراید و برای اثبات استقلال هنری‌اش فقط اشعار خود را خوش بنویسد، باز هنر خطاطی‌اش به تزئین هنر شاعری‌اش بدل شده و در ماهیت وابستگی خوشنویسی، تغییری پدید نیامده است. دیدگاه براندو نیز متمرکز بر این خصلت هنر بازیگری است که همواره باید خواسته‌ها و مختصات دو عرصه خلاقه فیلمنامه‌نویسی و کارگردانی را فقط «اجرا» کند و در نتیجه، مثلاً در قیاس با استقلال هنری شعر تی.اس.الیوت یا موسیقی استراوینسکی یا نقاشی کلود مونه، از دید براندو بازیگری هنر به‌شمار

نمی‌رود. جالب این‌جاست که ما خود براندو را هزاران جا، از جمله در نوع غلت‌زدن و پایین‌افتادنش از میز اتاق کلاتر در تعقیب (آرتور پن، ۱۹۶۶)، در نوع چرخیدنش از روی لبه‌ی صندلی آشپزخانه و بستن راه بلانش دوبوا (ویوین لی) در اتوبوسی به نام هوس (الیا کازان، ۱۹۵۱)، در نوع عجز و سرافکنندگی‌اش بعد از تحقیرشدن از سوی همسر (الیزابت تیلور) در صحنه مشهور «دوئل» میان زنانگی روی پله‌ها و اقتدار مردانه پایین پله‌ها در انعکاس در چشمان طلایی (جان هیوستن، ۱۹۶۷) و در نوع خاراندن صورتش پیش از شروع گله به مردی که برای دادخواهی نزد دون کورلئونه آمده در پدرخوانده (فرانسیس فورد کاپولا، ۱۹۷۲)، همچون جلوه‌ای درس‌گرفتنی و مثال‌زدنی از خلاقیت می‌دانستیم؛ آن هم در حالات و حرکاتی که به حس و نگاه و رفتار بیانی خود بازیگر برمی‌گشت. اما خود او می‌گفت چون تمام اینها مقتضیات مناسب آن چیزی است که کارگردان و فیلمنامه‌اش خواسته‌اند، نمی‌تواند از بازیگر «خالق» بسازد. می‌گفت او درنهایت یک «مجری» است.

اما همین براندو در حالی که نقش ویتو کورلئونه در فیلم کاپولا کارنامه بازیگری‌اش را از حسیضی که دچارش شده‌بود، به یکباره نجات داد، چند سال بعد بابت بازی دیگری برای کاپولا نه‌تنها برای نقشی ۱۵ دقیقه‌ای ۱/۵ میلیون دلار دستمزد خواست، بلکه شرط کرد که تمام جزئیات دکوپاژ نماهایش را هم خودش تعیین کند. نقش کوتاه سرهنگ کورتز در اینک آخرالزمان (کاپولا، ۱۹۷۹) البته کلیدی بود. از این بابت، تن دادن کاپولا به این ریسک که پیشنهادات براندو را دستورکارش قرارداد، بسیار خطرناک می‌نمود. براندو از جمله تعیین کرد که ما اول صدای سرهنگ کورتز را در تاریکی بشنویم که در زندان غارمانندش طنین می‌افکند؛ بعد برق نوری موضعی را روی سر تراشیده‌اش ببینیم و بعد اندک اندک گوشه‌هایی از صورتش را. کورتز بنا بود مظهر هولناکی از خشونت میلیتاریستی باشد و این دکوپاژ، در ترکیب با دیالوگ‌هایی که داشت سببیت نظامی را تئوریزه می‌کرد، برای صحنه معرفی او به‌شکل حیرت‌انگیزی مناسب به‌نظر

می‌رسید. در این صورت، چرا باید کاپولا یا هر کس در جایگاه او، به این فکر می‌کرد که براندو با وجود دین‌اش به کارگردان، دارد در کار او دخالت می‌کند؟ و چرا نمی‌بایست در مسیر تقویت ساختار و تأثیر فیلمش برای این پیشنهاد درخشان، آغوش می‌گشود؟

این اتفاق همچنان تلقی بسیاری از بازیگران نسبت به جلوه خلاقیت در کار بازیگری است: این که بازیگر به کارگردان پیشنهادهای بدهد و همه چیز را آن گونه که او می‌گوید و می‌خواهد، اجرا نکند و حتی دیالوگ و میزانشن آمده در فیلمنامه را نیز در مرحله نقش‌آفرینی، با تغییراتی همراه سازد، می‌شود خلاقیت بازیگر. در رویارویی با کارگردانی که همه اجزای فیلم را پیشتر در ذهن‌شان دیده‌اند و تجسم بیش از حد دقیقی درباره آن چه می‌خواهند، دارند، بازیگران معمولاً دچار این حس می‌شوند که «جایی برای خلاقیت باقی نمی‌ماند». تصور می‌کنند اگر فیلمساز دکوپاژی آهین داشته‌باشد و هیچ نظر و پیشنهادی را نشنود، بازیگران را به عمده اجرایی صرف بدل می‌کند و همچون مهره‌های بی‌جانی برای ترسیم چشم‌اندازهای انسانی دلخواه‌اش به‌کارشان می‌گیرد. رضا کیانیان با آن که «بازی برای بیضایی» را در مقاله‌ای تحت همین عنوان، غیرمکانیکی و نیازمند تخیل و فهم آیینی و روایت کردن نقش می‌داند، درباره گروه دیگری از کارگردانان می‌گوید «خطر برخی کارگردان‌ها برای بازیگر این است که از او می‌خواهند در موقعیت‌هایی قرار بگیرد و فقط حمال نقطه‌نظرات آنان باشد و یا در حد شیئی در ترکیب‌بندی تصویر فقط حرکت کند». او آشکارا به جای «شیوه» برخی کارگردان‌ها، از واژه «خطر» استفاده می‌کند و روشن است که این تعیین تمام جزئیات از سوی فیلمساز را مانع بروز خلاقیت بازیگر می‌پندارد. این همان مشکلی بود که مونته‌گمری کلیفت با هیچ‌کاک در اعتراف می‌کنم (۱۹۵۳) داشت، مارلنه دیتريش با فريتس لانگ در رانچوی بدنام (۱۹۵۲) داشت، فی داناوی با پولانسکی در محله چینی‌ها (۱۹۷۵) داشت؛ و بسیاری در سینمای ما با بهرام

بیضایی و ناصر تقوایی دارند: می‌گویند اینان جایی برای خلاقیت بازیگر نمی‌گذارند؛ و خلاقیت را مترادف با تغییر و دخالت می‌دانند.

در واقع این برداشت وجود دارد که وقتی بازیگر نکته‌ای را به کار اضافه یا از آن کم می‌کند، در روند «خلق» نقش و کل فیلم فعالیت کرده و همین که صرفاً مجری خواسته‌های سازنده و نویسنده نشده، او را فراتر از جایگاه یک مهره یا ابزار نشانده‌است. من نمونه معاصرتری را مطرح می‌کنم: رابین ویلیامز در فیلم دلپذیر ولی در ایران مهجور ویل هانتینگ نابغه (گاس ون سنت، ۱۹۹۸) نقش روانشناس مهربان ولی نامعمولی به نام شون مگوایر را دارد که از زمان مرگ همسرش، جز تدریس در دانشگاه و دیدن بیمارانش در مطب، هیچ کاری نکرده و هیچ جا هم نرفته. او می‌پذیرد جوان نابه‌سامانی به نام ویل هانتینگ (مت دیمون) را که ضمناً نابغه ریاضی هم هست، مداوای روانی کند و بعد از چند جلسه سکوت آگاهانه، وقتی بالاخره با او حرف می‌زند، می‌شنود که ویل با دختر باشعور و باهوشی آشنا شده اما زیاد او را نمی‌بیند تا بیشترش نشناسدش و ایرادهای رفتاری دختر برایش رو نشود! شون به ویل می‌گوید که با این روش نخواهد توانست تا آخر عمرش کسی را درست بشناسد؛ و عملاً این دغدغه را حاصل از آن می‌داند که شاید ویل نگران است ایرادهای خودش برای دختر رو شود. در فیلمنامه تألیفی اسکارگرفته فیلم (در همان سالی که اسکار فیلمنامه اقتباسی نصیب تایتانیک جیمز کامرون شد)، این جا شون برای توضیح این که «ایرادهای هر آدم برایش هویت می‌سازند»، این قصه را برای ویل تعریف می‌کند که همسرش عادت داشته شب‌ها با چراغ روشن بخوابد؛ و چون شون با چراغ روشن بدخواب می‌شده، در تمام طول سال‌ها زندگی مشترک‌شان همیشه طی روز و در محیط کار، خواب‌آلود بوده. اما حالا که همسرش مرده، خاطره همین عادت نه‌چندان دوست‌داشتنی زن از همه خوبی‌هایش برای شون عزیزتر است و او را بیشتر با این خاطره به یاد می‌آورد.

می بینید که آوردن این مثال برای اثبات جمله «ایرادهای...»، بی شک یکی از ایده های درخشان این فیلمنامه است. اما ویلیامز حین فیلمبرداری این سکانس، به طور ناگهانی و کاملاً غیرمنتظره، قصه دیگری تعریف می کند: شون به ویل می گوید که همسرش عادت داشته شبها در خواب باد دردهد! و گاه این اتفاق با چنان صدای بلندی رخ می داده که خودش هم از خواب می پریده و به تصور این که کار شوهرش بوده، به او اعتراض می کرده است! شون می گوید هیچ وقت این موضوع را به روی زخم نیاوردم و حالا که از دنیا رفته، خاطره این عادت بد برایم عزیزتر از همه خوبی های او است. در فیلم ویل هانتینگ نابغه، همین دیالوگ بداهه و فکرشده ویلیامز را می شنوید و قطعاً از من می پذیرید که ظرافتی بس عمیق تر از دیالوگ اصلی فیلمنامه دارد. این قصه عجیب تر است، بد بودن عادت زن را به شکلی شدیدتر در خود دارد و بنابراین تئوری «ایرادهای...» را محکم تر ثابت می کند و ضمناً صمیمیت میان روانشناس و بیمار بدقلقش را ناگهان افزایش می دهد. چون قاعدتاً این مرد همین یک بار حاضرشده قصه این کار خنده آور همسرش را برای کسی بازگو کند. پس ویلیامز به واقع خلاقیت به خرج داده است و اسکار بازیگر نقش مکمل اش برای این فیلم، می توانست بابت همین نبوغ حتی دو بار و سه بار به او اهدا شود! اما پرسش مربوط به بحث خوشنویسی، این جا هم قابل طرح است: کار ویلیامز به عنوان بخشی از فعالیت یک بازیگر خلاقانه بوده یا همچون یکی از همکاران مقطعی فیلمنامه نویسان؟ ورای این، آیا ویلیامز جوهره سکانس را تغییر داده و در آن دخالت کرده؟ یا آن را به درستی «درک» و «فهم» کرده و در مسیر خواسته های کارگردان و فیلمنامه، قصه دیگری را برای تقویت کار جایگزین کرده؟ باز ورای این، کات ندادن گاس ون سنت و بعد استفاده از همین دیالوگ تغییر یافته در تدوین فیلم، نشان دهنده چیست؟ آیا جز این است که ون سنت همچنان در مسیر تحقق و اجرای آن چه می خواسته، گام برداشته و به هیچ وجه از خواسته های عقب نشینی نکرده و تازه راه را برای تقویت آنها نیز هموارتر کرده است؟ اگر پیشنهاد ناگهانی ویلیامز، ماهیت سکانس و مضمون کلیدی

مطرح در آن را مخدوش می کرد یا مثال معوجی از آن تئوری به بیننده می داد، ونسنت حاضر می شد بابت آزادی دادن به بازیگر و ایجاد امکان بروز خلاقیت او، به آن تن دهد؟ و اگر چنین می کرد، واقعاً از دید بازیگران علاقه مند به «کنسه دادن» - واژه محبوب خود بازیگران ایرانی در وصف خلاقیت به این مفهوم - کارگردان قابلی به حساب می آمد؟ کات ندادن ونسنت منجر به این شده که حتی دیمون نیز بهترین بازی اش را در همین سکانس ارائه کند. چون او خودش به همراه بن افلک برای آن که به عنوان بازیگر بیشتر تثبیت شوند، فیلمنامه را نوشته بوده (قابل توجه هنرجویان بازیگری در ایران که وقتی راحت راه شان نمی دهند، به افسردگی مزمن می افتند) و به جای دیالوگ های متن خودش، واقعاً انتظار شنیدن چنین قصه عجیبی را از زبان روانشناس/ویلیامز نداشته. ریسه رفتن و قهقهه زدن ویل در این لحظات، به دلیل روده بردن ناگهانی خود دیمون در زمان فیلمبرداری است. از شما سؤال می کنم: درک این که شیرین تر است صحنه به همین روال تداوم یابد، چیزی به غیر از هدایت نامحسوس بازیگر توسط کارگردان است؟ و آیا ونسنت با این کار عملاً همچون همان کارگردانان سفت و سخت، انتخاب گرانه و فاعلانه عمل نکرده؟

در سینمای ایران که گفتم، بیضایی یکی از متهمان محکمه ای است که بازیگران ناراضی ناچار به اجرای خواسته های کارگردان (یعنی چیزی که تعریف اساسی کار و وظیفه بازیگر است) به راه می اندازند. در حالی که او دست کم زمینه شکل گیری بازی های بس خلاقانه سوسن تسلیمی (در همه همکاری هایشان)، منوچهر فرید (در چریکه تارا/۱۳۵۸)، داریوش فرهنگ (در شاید وقتی دیگر/۱۳۶۶)، حسین پرورش (در کلاغ/۱۳۵۶)، پرویز فنی زاده (در رگبار/۱۳۵۰) و البته داریوش ارجمند (در سگ کشی/۱۳۷۹) را فراهم کرده است. جلوه ای از هدایت نامحسوس کارگردان را که در عین حرکت به سمت خواسته های دقیق او، رهایی و خلاقیت هرچند ندانسته بازیگر را هم به همراه دارد، در مسافران (۱۳۷۰) می بینیم. مزده شمسایی خود می گوید که در طول فیلمبرداری این اولین تجربه بازیگری اش، عملاً به این شکل تحت هدایت

بیضایی واقع شده که اوایل کار به دشواری مسیری که پیش رو دارد، واقف نبوده. نوعی اشتیاق یا حتی ذوق جوانانه از این که بی هیچ کوششی از جانب خودش، به یکباره دارد نقش اصلی فیلم یکی از مهم ترین کارگردانان و نویسندگان تاریخ هنرهای نمایشی ایران را بازی می کند، چشم او را بر سختی های کار بسته بوده. به تدریج که فیلمبرداری پیش می رود و شمسایی آگاه تر می شود، سنگینی باری را که بر دوشش نهاده اند، بیشتر حس می کند و کار مدام برایش حساس تر و پرتهاپ تر می شود. تا جایی که حس می کند سرنوشت فیلم به درستی یا نادرستی اجرای او بستگی دارد و این باعث می شود همه توان و هوشش را برای درک و بعد اجرای خواسته های بیضایی به کار گیرد.

یک بار دیگر این سیر روحی غریب را که شمسایی طی فیلمبرداری مسافران از سر گذرانده، مرور کنید. آیا درست همانند وضع و حالی نیست که نقش او ماهرخ در طول عروسی اش و تبدیل آن به عزا تجربه می کند؟ می پذیرید که او هم اوایل ذوق جوانانه و حتی سرخوشی کودکانه ای از «خواسته شدن» و عروسی دارد؟ و بعد که خواهرش در تصادف می میرد مدتی در شوک و بهت است و کم کم سنگینی باری را که بر دوش دارد، حس می کند؟ و درمی یابد سرنوشت خانم بزرگ (زنده یاد جمیله شیخی) و شور زیستن در جمع مهمانان، به برخاستن او وابسته است؟ بیضایی با «به ترتیب» فیلمبرداری کردن سکانس های فیلم که اقتضای فیلمنامه ای با این ساختار دوبخشی در فضایی واحد است، عملاً شمسایی را در همان شرایط قرار داده و با همان مراحل مواجه کرده که ماهرخ در داستان فیلم طی می کند. بنابراین بازی شمسایی تحت این هدایت نامحسوس و روانشناختی کارگردان، بی آن که خودآگاهی یا دخالت یا تغییری در کار باشد، خلاقانه از کار درمی آید. و حالا که توضیحاتم را در این باب داده ام، دیگر احتیاط جایز نیست: بازی خلاقانه درک و اجرایی متناسب با همان که متن و سازنده، از بازیگر و نقش طلب می کنند. این درک می تواند با پیشنهادهایی چند نیز همراه شود. وانگهی نکته در این است که سمت و سوی هر پیشنهاد، باز باید موازی

با - یا منطبق بر- جهت و جوهره‌ای باشد که همان مطلوبات متن و سازنده تعیین‌اش کرده‌اند. پس باز این همان است؛ ایجاد دگرگونی نیست.