

از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک؟

تغییر «لحن فیلم» به واسطه لحن بازی بازیگر

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : دی ماه ۱۳۸۸

این مطلب برای بخش "بازیگری" ماهنامه فیلم در شماره دی ماه ۸۸ نوشته شد و با تغییر عنوان "از آن گناه که نفعی رسد به غیر چه باک" به "شیطنت مجاز" به چاپ رسید.

*

*

تعبیر «لحن فیلم» که در مباحث تحلیلی سینما و از جمله در نوشته های من و ما در همین مجله بسیار به کار می رود، به رغم اهمیتی که دارد، همتا و همپای تعبیر تعریف شده و آکادمیک موجود (همچون ساختار فیلم یا ریتم فیلم) شناخته و تثبیت نشده است. بدیهی است که لحن سرد یا گرم، شوخ یا جدی، عصبی یا توأم با ملایمت فیلم به عناصر گوناگونی وابسته است که از دکوپاژ و موسیقی متن تا رنگ ها و نورهای جاری در فضا، امتداد دارند. اما بی شک بازی بازیگران و لحن و سمت و سوی این بازی ها نیز یکی از عوامل تعیین کننده در روند شکل گیری لحن فیلم است. برای پرهیز از ایجاد اشتباه مرسوم علاقه مندان به بحث بازیگری در این مورد خاص، ناچار به این تأکید شاید غیرضروری ام که مقصودم لحن بیان و گفتار یا مثلاً لهجه یا نوسانات صدای بازیگر نیست؛ بلکه دارم به لحن و آهنگ و حس اصلی و چیره ای که در کلیت بازی او جریان دارد، اشاره می کنم. طبعاً و به طور معمول، وقتی برای فیلمی لحن سرد اختیار می شود و فیلمساز با دکوپاژش از نمایش مستقیم احساسات شخصیت(ها) و واکنش های احساسی پرهیز می کند یا نمی گذارد موسیقی متن با آنها همدلی کند و غم شان را بخورد، بازیگر هم به گونه ای هدایت می شود که از شدت و آشکارگری احساسات در میمیک ها و حرکات دست و پایش بکاهد، حس درونی شخصیت را با چشم و نگاهش فریاد نزند و عملاً به سمت نوعی بازی کنترل شده و بازی مینیمالیستی حرکت کند که تصادفاً مثل همان لحن فیلم فرضی موردنظر، به «بازی سرد» معروف است. سینمای مدرن اروپا در دهه ۱۹۶۰ یا نوآرهای فرانسوی ژان پی یر ملویل و هانری ورنوی و دیگران، با لحن

سردی که بر کل فضایشان حاکم بود، به شکلی طبیعی از بازی های سرد کاترین دونوو، مونیکا ویتی، ژان مورو، آلن دلون، سرژ رژیانی و بسیاری دیگر بهره می گرفتند. اما مثلاً در سینمای تاریخی/مذهبی محبوب آکادمی اسکار، فیلمی چون مردی برای تمام فصول (فرد زینه مان، ۱۹۶۶) با آن هم سردی در لحن خودش (همراه با میزانشن های دور از احساسات نمایی، پرهیز موسیقی از سوگ سرایی برای قهرمان/قدیسی چون سِر توماس مور و حتی اصرار بر نشان ندادن تنهایی توماس در زندان) و لحن بازی بازیگر اصلی اش (پل اسکافیلد که تقریباً در تمام موقعیت های مختلف نقشش در فیلم، کمترین شدت و آشکارگری ممکن را به کنش و واکنش هایش می بخشد) نمونه ای استثنایی به حساب می آید. سینمای تاریخی چه در آمریکا، چه در ایتالیا و چه در بریتانیا که محل و صاحب تولید این فیلم بوده، همواره به گرمای لحن فیلم و استفاده از بیشترین میزان امکانات برای ایجاد همذات پنداری نسبت به قهرمانش متکی بوده و هست، و این که اسکافیلد البته به شیوه ی متفاوت با بازی سرد کاملاً دور از واکنش های حسی بازیگران یا نابازیگران روبر برسون، سر توماس را با لحنی سرد بازی می کند، از عجایب تاریخ این زیرژانر است.

ولی واقعیت این است که نمی توان گفت در این گونه موارد، لحن فیلم بر بازی بازیگر اثر گذاشته یا لحن بازی او، بخشی از فضا و آهنگ و لحن فیلم را شکل داده. در مواقعی که بازیگر دارد همسو با مختصات و مقتضیات لحنی فیلم عمل می کند، این تأثیر کاملاً دوسویه است و فیلم و بازیگر در اصل دارند یکدیگر را معین می کنند. اما پرسش خاص و خارج از روند معمول و جاری بازیگری این است که آیا بازیگر حق دارد به سمت و سویی برخلاف قاعده های بنا شده در کلیت فیلم عمل کند؟ یعنی می تواند در گوشه ای از فیلم یا در تمام مسیر آن، لحنی را در بازی اش جاری کند که با بقیه بخش ها یا با کار بقیه بازیگران فیلم و حتی با لحن کلی حاکم بر فیلم، در تضاد است و هیچ نمونه مشابه دیگری در تمام اجزا و لحظه های دیگر فیلم ندارد؟ در این صورت، آیا بازیگر اساساً به سود فیلم کار کرده یا به قصد نوعی

متفاوت نمایی و خودنمایی، به یکدستی لحن فیلم لطمه زده است؟ باز ناچارم توضیح دهم که مقصودم به هیچ وجه بازی بد یک بازیگر در مسیر همان لحن و حسی که فیلمساز و فیلمنامه از او طلب می کنند، نیست. مثلاً نقش آفرینی کوتاه الناز شاکردوست در اتوبوس شب (کیومرث پوراحمد، ۱۳۸۵) به نقش زن بارداری که همسر رزمنده اش را تازه از دست داده و خود نمی داند، مشککش این نیست که احياناً لحنی برخلاف لحن کلی فیلم داشته باشد. مشکل این است که در مسیر همان لحن گرم و احساسات زنده و ملموسی که فیلم به آن نیاز دارد و بازی های پرنوسان و دقیق مهرداد صدیقیان و زنده یاد خسرو شکیبایی از آن سرشارند، به توفیقی دست نمی یابد و حتی نیمی از انتظار عاطفی تماشاگر برای دیدن و لمس کردن اشتیاق زن برای دیدار همسرش و بعد اندوه او برای از دست دادن مرد را برآورده نمی کند. اما بحث ما بر سر این گونه موارد نیست. بلکه می خواهیم به مواقعی بپردازیم که بازیگر به کلی از دایره لحنی فیلم خارج می شود و سمت و سویی دیگر را در اجرایش در پیش می گیرد.

نمونه مشخصی را در فصلی از فیلم سه زن (منیژه حکمت، ۱۳۸۶) به یادتان می آورم تا لازم نباشد آن قدرها به گذشته های دور نقب بزنیم: جایی از فیلم مینو (نیکی کریمی) در پی شنیدن پیغام تلفنی یکی از دوستان دخترش پگاه (پگاه آهنگرانی) به محلی که او در پیغام پگاه را به آن دعوت کرده، می رود و وقتی با حامد (صابر آبر) و جمع دوستان او که اعضای گروه موسیقی ۱۲۷ هستند، رو به رو می شود، ناگهان بیننده حس می کند دری در دنیای یکنواخت و پرمالال فیلم گشوده شده و در همان دخمه نمور لوکیشن این فصل، نسیم فرحبخشی وزیدن گرفته است. ریتم و ساز بادی و ترانه کنایی و هوشمندانه قطعه ای که گروه ۱۲۷ به افتخار خانم مینو که مادر دوست شان است اجرا می کنند، همراه با فیزیک و حرکات عجیب آنها البته در تغییر ناگهانی لحن فیلم در این فصل نقش خود را دارند و باعث می شوند ناگهان حس کنیم نشانه های هر چند گذرای از «معاصر بودن» در دل فیلمی که داعیه طرح معضلات سه نسل از زنان

جامعه امروز و این جا را دارد، نمایان شده است. اما حتی در این مورد هم معتقدم این بازی آبر است که آن رهایی، آن بازیگوشی و آن سرخوشی امروزی مورد اشاره را به فضا و موقعیت این فصل بخشیده. سه زن برخلاف ادعایی که گفته شد، حتی در چیدمان مراحل و دیالوگ های رابطه پگاه و آن جوان فاضل نمای ظاهراً باستان شناس (بابک حمیدیان) به مسیری می رود که هیچ همانندی حتی دور و پرتی هم با دغدغه ها و سرگشتگی های جوانان معاصر - حتی اگر مثل پگاه، به اصطلاح «بچه هنری» باشند- ندارد و در نهایت هم این که اصالت پگاه بیش از بقیه تشخیص داده می شود و میراث/فرش به دستان او می رسد، هیچ دلالت و دلیلی پیدا نمی کند. اما در این یک فصل، ناگهان لحن سرزننده ای به خود می گیرد و چنان تصویر همه جانبه درست و باورپذیری از شیطنت و در عین حال جدیت در روابط جوانان امروزی به دست می دهد که به طور کامل از لحن عبوس، یکنواخت و حتی مصیبت خوان بقیه فیلم دور می شود. تغییر مداوم لحن دیالوگ گویی ابر، این که لحظه ای به نظر می رسد شوخی می کند و لحظه ای بعد جدی بودن حرفش روشن می شود (و برعکس)، این که چه راحت توهمات مادر درباره دخترش را هم درباره روابط او با دوستان غیرهم جنس و هم درباره مسئله کار عکاسی صنعتی و خانه اجاره کردن پگاه، به یکباره کنار می زند، همه در تضاد با لحن بیش از حد تشریحی و توأم با توضیح و ابهامات در بقیه بازی ها و دیالوگ ها و سکانس های فیلم قرار می گیرند. حتی توجه به جزئیاتی در دل رفتار مینو، بازی نیکی کریمی و دیالوگ های او در همین فصل هم می تواند نشان دهد که آبر تا چه حد با این لحن شوخ و بی مکث و بی شعار بازی اش، ساز خود را زده و به راه خود رفته است: ظاهراً حکمت می خواهد با جوانان این دوره مقادیری همدردی کند و از جمله ممنوعیت کار گروه بسیار مستعد و خوش فکری مثل ۱۲۷ را زیر سؤال ببرد. اما حتی به این نیاندیشیده که دست کم در واکنش نسل قبل به نمایندگی مینو در مقابل این نسل به نمایندگی این گروه موسیقی، اندکی تفاهم جاری کند و مثلاً کریمی را طوری هدایت کند که در طول دیدن

و شنیدن اجرای این بچه ها لبخند رضایتی هر چند کوتاه به لب بیاورد. واکنش عصبی او حین شنیدن اجرا طوری است که انگار فیلم می خواهد به سیاق اغلب جلوه های گرایش جوان ایرانی به موسیقی راک یا جاز یا بلوز در سینمای ایران - که حتی گریبانگیر فیلم اثرگذاری چون تقاطع (ابوالحسن داودی، ۱۳۸۴) هم شده - این گروه و این قطعه را هم به همان آنارشسیسم یا «قرتی بازی» که معمولاً نگاه سنتی و رسمی بر فرق سرشان می کوبد، متهم کند! در حالی که قرار است پایان این فصل و لو رفتن ماجرای خانه پگاه، با وجود طنزی که در بازی ابر در لحظه آخر با گفتن دیالوگ «بچه ها گند زدم» جاری است، به نتیجه ای کاملاً جدی منجر شود و مینو با دیدن خانه و عکس های پگاه به این فکر فرو رود که انگار این دختر را دست کم گرفته سطحی دیده و خوب نمی شناخته است. و با این حساب، آن همه خشکی و عصبیت که در بازی کریمی می بینیم، حتی بر خلاف مقاصد تماتیک این فصل عمل می کند. اما در فیلم تک لحنی مصیبت زده ای چون سه زن، همین نوع بازی بیشتر با لحن کلی کار همخوان است تا بازی پرانعطاف و چندلحنی صابر ابر.

نمونه تازه تر، بازی حامد بهداد به نقش نادر، سی.دی فروش همه کاره فیلم کسی از گربه های ایرانی خبر ندارد (بهمن قبادی، ۱۳۸۷) است. سرعت سرسام آور حرف زدن او که مثل خود بهداد است، واکنش های شدید و تند چهره و دست و اندام او که باز به اندازه خود بهداد نامعمول است و از همه مهم تر نوع رفتار و گفتاری که حتی موقع تشر زدن و فریاد برآوردن هم با مکث و تأکید همراه نیست و کیفیتی «گذرنده و رونده» دارد، به شکلی تعجب آور با کلیت فیلم و ریتم و لحن آن تفاوت دارد. فیلم آشکارا آکنده از شعار و صراحت آزاردهنده است و اگر این روزها دیدن تصاویر و موقعیت های دردناکش کمتر از شدت شعارزدگی اش آزارمان می دهد، از رنجی است که می بریم و فیلم لااقل کمک مان می کند که به یاد بیاوریم در این رنجوری تنها نیستیم. و گر نه، شعار به لحاظ ماهیتی و شکل بیانی شعار است و فرقی ندارد

که له نگاه رسمی سر داده شود یا در چالش با آن. در این شرایط، بدیهی است که تأکید بر گله ها و ابراز نارضایتی ها، مثلاً در سکانس مکالمه تلفنی نادر با نماینده وزارت ارشاد که از صادر نشدن مجوز آلبوم و کنسرت اشکان و بقیه خبر می دهد، می توانست نخستین فیلم شهری قبادی را از این که هست هم شعاری تر کند. بهداد با لحنی که در کل بازی اش (و تأکید می کنم که نه فقط در لحن بیان دیالوگ ها) به کار گرفته، عملاً بار شعارزدگی فیلم را کاهش داده و این را باز از این جهت به خود بازیگر نسبت می دهد و در تقابل با لحن کلی فیلم می دانم که همه رفتارهای بیانی دیگر فیلم، درست برعکس این لحن «گذرنده و رونده» در بازی بهداد، با بزرگنمایی و درشت نمایی و مکث بسیار و زاید بر دشواری های جوانان و گروه های موسیقی زیرزمینی همراه است: از طنین صدای جیغ نگار در باند صدای فیلم بعد از آن که موتورسوار سگ او را از دست و ماشینش می قاپد تا قطع صدای صحنه مهمانی در انتهای فیلم که کارکردش مؤکدتر کردن فاجعه انسانی در این فصل است تا میزان صراحت و شکایت های مستقیمی که تک تک شخصیت/بازیگران دیگر فیلم به زبان می آورند و با دیالوگ های «رو»ی یک مستند گزارشی فرضی درباره همین موضوع هیچ تفاوتی ندارد تا حرف های سروش لنگرودی که با تمام جذابیت و اصالت خود و کارش تحت عنوان «هیچکس»، برای فیلمی داستانی به کارگردانی کسی که لاک پشت ها هم پرواز می کنند را ساخته، بیش از حد صریح است. در واقع منهای بازی بهداد، فیلم هیچ جا این هوشیاری را نشان نمی دهد که با گفتن و گذشتن و رفتن بهتر می توان در وصف معضلات اجتماعی این نسل و این دوران فیلم ساخت و تأثیر گذاشت. حتی وقتی نادر در آن شتاب و شوق بعد از فروختن موتورش به محل کار و زندگی پیرمرد جاعل پاسپورت و ویزا می رود و با ازدحام ناشی از دستگیری او مواجه می شود، بهداد جا خوردن و بهت و انجماد نادر را در کلوزآپی کوتاه و با نگاهی یخ زده و ویران، چنان گذرا و بدون مکث زاید اجرا می کند که از رسم معمول بازیگری در سینمای ایران برای لحظه های مجا خوردن و غافلگیری

شخصیت، کاملاً دور است. همان زمان کوتاه برای او کافی است و اگر ما شدت غر و واکنش های حسی او در سکانس التماس نادر به قاضی را بیشتر به خاطر می سپریم، مشکل از خودمان است که شفاهی هستیم و همچنان به موقعیت های دارای دیالوگ در کار بازیگر بیشتر توجه می کنیم تا نماهای ساکت و خاموش. بهداد که در این ماه ها بسیار به این که اغلب دارد خودش را بازی می کند متهم شده، فقط در همین فیلم به لحن و سرعت و واکنش هایی درست از جنس زندگی واقعی خودش نزدیک شده و با توجه به ملزومات نقش و فیلم، بیشترین کمک را به هر دوی اینها رسانده است.

حاصل بحث ما عملاً روشن شده است: وقتی فیلم یا فیلم هایی لحن و آهنگ حرکت خود را نادرست انتخاب می کنند از آن چه جوهره داستان و معانی شان نیاز دارد، دور می شوند، این که بازیگر در محدوده کار و نقش خودش لحنی به جز بقیه فیلم و بازی هایش اختیار کند، با وجود نایکدستی با کلیت مخدوش فیلم، دست کم گوشه ای از دنیای آشفته آن را به سامانی هر چند نابسند خواهد رساند.