

# کاین دم و دود سینه ام بار دل است بر زبان

«لهجه» و نقش های متکی به آن - ۲

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : تیر ماه ۱۳۸۹

در بخش اول این مبحث سه قسمتی مربوط به نقش های لهجه دار و بازی بازیگران در این موارد، بیشتر به عاداتی پرداختیم که در سینمای دنیا و خودمان درخصوص برخورد با لهجه بومی شخصیت ها وجود دارد؛ و اشاره هایی کردیم به چند بازی در نقش هایی که از اقلیمی دیگر - به غیر از محل تولید یا حتی محل وقوع داستان- می آیند. اما این که اساساً لهجه و تأکید بر وجود آن در یکی یا چند شخصیت فیلم، چه کارکردی در درام، روابط آدم ها و سیر پیشروی هر فیلمی دارد، به دنیای آن فیلم خاص مربوط می شود. بسیاری اوقات، لهجه بیش از هر چیز قرار است واقعیت عینی شخصیت ها را با توجه به فضا و محیط روی دادن داستان، باورپذیر کند. این خصلتی دم دست و حتی در حد بدیهیات به چشم می آید. اما وقتی می بینیم که سینمای ما سال های سال در همین زمینه هم دچار مشکل بوده، دیگر نمی توانیم از اهمیت و اعتبار کسب استانداردهای واقع گرایی درست در همین حیطة ظاهراً بدیهی چشم پوشی کنیم. فیلم های روستایی سینمای ایران، از نمونه های خوش نیتی چون ساخته های مرحوم مجید محسنی تا کمدی های گاه موفقی مثل صمد تا انبوه فیلمفارسی هایی که با همان مناسبات و عناصر، فقط به جای شهر در روستا می گذشت، سال ها با لهجه های جعلی من درآوردی دوبله می شد و حتی در نمونه جدی مشهوری مثل فیلم گاو مهرجویی، نمی شد هیچ محدوده جغرافیایی مشخصی از کشور برای روستای مش حسن (عزت ... انتظامی) و هم ولایتی هایش در نظر گرفت؛ به این دلیل ساده که لهجه شخصیت ها متعلق به هیچ نقطه معینی نبود و از همان شکل دیالوگ گویی تبعیت می کرد که در سینمای ایران به عنوان لهجه روستایی بیهوده جا افتاده بود. البته در این فیلم، ماهیت تمثیلی و بی زمان و مکان داستان ساعدی و آن هویت کلی و خیالی و نامشخصی که در کتابش برای بیل قائل می شود، این لهجه نامنطبق بر هیچ یک از اقوام ایرانی را قابل قبول یا دست کم مجاز جلوه می داد. اما حتی در سینمایی که آشکارا به تماشاگر آدرس می داد و مثلاً کردستان درگیر جنگ ایران و عراق را در فیلمی مثل صخره همیشه سبز (به گمانم از بین

سینما روهای دهه ۱۳۶۰، فقط من و علی معلم هنوز این فیلم پرت را یادمان است!) محل وقایع معرفی می کرد، لهجه ای مثل آن دیالوگ مشهور «گلدانه، بیا بریم به خانه. دشمن داره شهر می کوبه!»، سر به سقف سوررئالیسم می سایید.

از این که گفتم «زمانی» سینمای ما در این زمینه دچار مشکلات ابتدایی بود، به این خوش خیالی نیفتید که حالا دیگر مسئله حل شده و همه فیلمنامه ها و کراگردان ها و - در بحث ما، مهم تر از آنان- بازیگران به رعایت درست و باورپذیر ظرایف لهجه ها واقف و مسلط شده اند. البته اگر کارگردانی مثل کیومرث پوراحمد حضور داشته باشد که از اقلیم خودش در قصه های مجید تا شمال کشور در گاوپار تا جنوب در اتوبوس شب را با حواس جمع و تشخیص تلفظ ها و رفتارها و لهجه ها، به درستی پرداخت کند، می توان به نتایجی بس فراتر از آن مهملات قدیمی تر این سینما رسید. یا وقتی بازیگری با تبار محلی مثل گلشیفته فراهانی در اشک سرما به ایفای نقشی با اصل و ریشه اقلیم خودش می پردازد، می توان واقعیات عینی شخصیت را باور کرد؛ به ویژه وقتی فیلمنامه و کارگردانی هم برای بیشتر جلوه کردن کار او این دقت نظر را دارند که نام شخصیت مقابلش را کاوه کیانی (پارسا پیروزفر) انتخاب کنند تا هر بار که صدایش می زند، شیوه تلفظ حرف «ک» به سیاق «ک» کاغذ (و نه «ک» کتاب) کاملاً تبار کردی او را به یاد بیننده بیاورد. یا وقتی بازیگر پیگیری چون مهتاب نصیرپور داشته باشیم که برای ایفای نقش مکمل اش در فرزند خاک بیش از دوبرابر زمان معمول حضور در یک پروژه سینمایی را صرف شناخت محیط و تمرین و اجرای لهجه شخصیت محوله می کند، طبیعی است که ارزش و حاصل کار فراتر از سطح عادات سینمای ما می ایستد.

اما به طور معمول، این سینمایی است که بعد از لهجه صد در صد نادرست محمدرضا فروتن در فیلم وقتی همه خواب بودند فریدون حسن پور (این یکی را دیگر به عنوان یک گیلک می گویم؛ نه در

جایگاه منتقدی که برخی بازی های فروتن در نقش های شهری را بسیار هم ماهرانه می داند) بار دیگر هم به سراغ او می رود و همان فارسی لهجه دار مناسب برای جوک رشتی گفتن را برای شخصیت اصلی گیلک فیلمی دیگر یعنی می زاک از او طلب می کند. من آقای حسن پور را از نزدیک ندیده ام، ولی مثل هر پیگیر طنزشناس دیگر سینمای روز کشورم، کوشیده ام هیچ یک از نشست های مطبوعاتی فیلم های آقای حسینعلی فلاح لیالستانی را از دست ندهم. پس لهجه همچنان اصیل ایشان را شنیده ام و حیرت می کنم از این که با این وجود، چه طور متوجه نادرستی لهجه رشتی فروتن در نقش آفرینی جلوی دوربین فیلم شان نشده اند؛ یا شده اند و آن را همان طور پذیرفته اند.

از بحث واقع نمایی و باورپذیری که بگذریم، به نگرش عمیق تری می رسیم که ساختار فیلم و شیوه پیش بردن روایت داستانی را از پایه و اساس، به لهجه شخصیت(های) محوری، متکی می کند. مجموعه تلویزیونی روشن تر از خاموشی نوشته و ساخته حسن فتحی که اغلب آن را با نام شخصیت اصلی اش ملاصدرا می شناسند، اصرار در کنار هم قرار دادن اغلب لهجه های موجود در ایران، از شیرازی و ترکی تا قزوینی و اصفهانی را به یک **concept**/جوهره مفهومی برای بازشناسی اقوام ایرانی در دل دوره ای از تاریخ بدل کرده بود. یا فیلم/مجموعه اثرگذار و متأسفانه کم دیده شده مسافر ری نوشته و ساخته داود میرباقری، در گذر شخصیت عرب معروفی چون عبدالعظیم حسنی از بلاد مختلف ایران، تعبیر «هویت ایرانی» را از طریق پرداخت دقیق شخصیت ها و عادات و لهجه متفاوت مازندرانی، تهرانی و غیره، ارائه می داد و مرد تازی را از این همه گونه گونی، اصالت و در عین حال، همانندی های انسانی و اخلاقی، به حیرتی به جا می افکند. در این موارد، بازیگر با شرایط ویژه ای رو به روست: از یک سو باید مختصات رئال نقش و لهجه را در نظر بگیرد و به درستی اجرا کند و از سوی دیگر، باید متوجه باشد که تأکید بیش از حد بر حد واقع نمای این لهجه و رفتار بومی، می تواند تماشاگر را از دریافت آن اهمیت درونی و

ساختاری بازدارد و تنها سرش را به جوانب ظاهری اجرا گرم کند. این تماشاگر فرضی، به جای توجه به عمق معانی و روابطی که از طریق لهجه و تفاوت آن با لهجه های دیگر، بنا بوده در متن و فیلم نقشی کلیدی و بنیادین داشته باشند، در سطح اطوار گفتاری و رفتاری بازیگر متوقف می ماند و این عارضه، مقصری جز خود بازیگر و البته کنترل کنندگان اصلی بازی او یعنی عوامل پشت دوربین و نیز بازیگران مقابلش، ندارد. کاری که مثلاً هدیه تهرانی در فیلم نیوه مانگ/نیمه ماه بهمن قبادی انجام می دهد و با وجود دقایق کوتاه حضورش در نسخه نهایی آن فیلم، تفاوت میزان جلوه نمایی لهجه در کار او با کار نابازیگران دیگر که همگی بومی اند، کاملاً حس می شود. در حالی که قرار است او این لهجه خوب تمرین شده و خوب اجرا شده را طوری عادی و بدون تأکید و جلوه گری به گوش تماشاگر برساند که انگار میان او و نابازیگران محلی، تفاوتی نیست.

گاه دردها و درونیات شخصیت ها فقط از طریق بازگشت شان به لهجه بومی و دورشدن از تکلم به زبان ملی می تواند به بیننده منتقل شود. شاید تنها باری که لهجه در جایگاه مضمون محوری یک اثر در سینمای ایران به کار رفته و به جای عنصری متکی به اجرای بازیگران سرصحنه، از عناصر بنیانی فیلمنامه بوده، فیلم بزرگ باشو غریبه کوچک بهرام بیضایی باشد. در این فیلم آن چه بین نایی (سوسن تسلیمی) و باشو (عدنان عفراویان) می گذرد، آن چه به فهمیدن حس های یکدیگر بدون درک زبان و لهجه ناآشنای دیگری برای هر کدام می انجامد، بیش از هر چیز به گیلک بودن اولی و عرب زبانی دومی بازمی گردد. زمانی همکارمان سعید کاشفی در تحلیل و تجلیل باند صدای بسیار سنجیده فیلم نوشته بود که حتی تصور فیلم بدون صدابرداری سرصحنه، در حالی که مثلاً صدای بچگانه و - در جای خودش دوست داشتنی - نوشابه امیری یا ناهید امیریان بر روی صورت باشوی سیه چرده به گوش آید، غیرممکن است. به همین سبب، حتی تصور این فیلم بدون نگاه و طرز راه رفتن و با پرنده حرف زدن و «ایشه» گفتن رشتی خانم

تسلیمی - دریغ انگیزترین غایب این سینما - چندی آور خواهد بود. این که تسلیمی می تواند آن تارهای صوتی ورزیده آموخته و آزموده در تئاتر را حین بازگویی دیالوگ «ویریز بوشو تی جا سر بوخوس» دم در طویله که باشو در آن خوابیده، به آن رسایی منحصر به فرد برساند، با لهجه ای دقیق که حتی نمی گذارد جمله فارسی بعد از آن («برخیر برو سر جای خواب» که ترجمه فارسی) را از بیان گیلکی خالص او جدا بپنداریم، تلفیق می شود و هر چه بیشتر و مستحکم تر، رابطه عاطفی او و باشو را از معادلات خونی مادر و فرزند و معادلات اقلیمی دو هم زبان، فراتر می برد و به سرچشمه های فارغ تر انسانی می رساند.

بدین اعتبار، اتفاق مهمی به لحاظ نحوه برخورد مخاطب با لهجه شخصیت ها در باشو... می افتد که در تاریخ سینما، نمونه های بسیار معدودی دارد: این فیلمی است تا به آن حد ایرانی، که هیچ بیننده غیرفارسی زبان برای تماشایش، بیننده مناسب و ایده آلی نیست. هر فارسی زبانی که مثل من عربی نمی داند و گیلکی می فهمد، یا برعکس، یا هیچ کدام را نمی فهمد، برای پیگیری خط داستانی فیلم به واژگان فارسی جاری در کلام هر یک آن دو توجه بیشتری می کند تا شاید از گفته هایشان سردرآورد. همچنین، وقتی مثلاً زنی (فرخ لقا هوشمند) ادای تف کردن بر روی کف دست نایی را بعد از گفتن دیالوگ «تی

دوستا بشناسی، تی دوشمنا بشناسی» در می آورد، بیننده ایرانی که با زبان اندام ها/body language عرفی و سنتی ما ایرانی ها آشناست، تشخیص می دهد که مضمون حرف زن و هشدار خاله زنگی او به نایی جان چیست. در نتیجه، از هر دو وجه یعنی کم فهمیدن زبان و بیشتر دقیق شدن در حرکات و نگاه ها و اطوار ظاهری، بیننده ایرانی در همان وضعیتی قرار می گیرد که نایی و باشو نسبت به هم دارند: همدلی را برتر از همزبانی می یابد و درکی که نسبت به هر یک از آن دو پیدا می کند، بیش از حرف های نامفهوم شان برای بیننده، به ذات احساسات ناب انسانی وابسته است. در شرایطی که هر بیننده غیرفارسی زبان با زیرنویس انگلیسی (یا زیرنویسی به هر زبان دیگر) فیلم را می بیند و تمام دیالوگ های تمام شخصیت ها را

می فهمد، تمام این ظرافت ها به یکباره از دست می رود و چه بسا حتی دلیل این همه دردسر و دست انداز که در مسیر شکل گیری رابطه فرامادر و فرزند نایی و باشو پدید می آید، برای این بیننده غیرایرانی درک ناشدنی جلوه کند؛ مانند فیلمی برمه ای که در جشنواره ای دیدم و طبعاً زیرنویس انگلیسی داشت و به اتفاق منتقدان اهل روسیه و آفریقای جنوبی دو طرفم، تا حدود پانزده دقیقه درنیافتیم چرا زن و مرد اصلی آن جواب همدیگر را درست و حسابی نمی دهند؛ و بعد که دقیق شدیم و با هم مشورتی کردیم، تفاوت زبان چینی مرد و زبان برمه ای زن، در گویش بسیار مشابه شان به دو زبانی که سرسوزنی از آن نمی دانستیم، آشکار شد.

حالا شاید برای دوستانی که همه چیز را از ورای مناسبات تولیدی و امکانات موجود و غیره می بینند و ارزیابی می کنند، روشن شده باشد که چرا باشو... و کاربرد یکایک عناصری چون تم همدلی و هم زبانی، بازیگری با ساقه و توانایی و هویت بومی سوسن تسلیمی، نابازیگر خوزستانی عربی چون عفرایان، صداپرداری سرصحنه و اصرار بیضایی به پرهیز از زیرنویس فارسی در اکران داخلی، تا این حد استثنایی و نیز ضروری است. هر یک از اینها نه در حکم یک ضرورت تولیدی، بلکه به مثابه یک عنصر ساختاری در فیلم نقش دارند. تا حدی که همچون هر ستون ساختاری دیگر هر اثر هنری اصیل، نبود یا تغییر هرچند جزئی هر کدام شان می تواند کلیت عمارتی موسوم به باشو، غریبه کوچک را فروبریزد.

بار دیگر تکرار می کنم که از این زاویه، باشو... ایرانی ترین فیلم تاریخ سینمای ماست که حتی نشانند بیننده ای غیرایرانی برای دیدار آن، غلط و پیشاپیش به منزله حرکت به سوی درکی ناقص و ناکامل از جهان فیلم خواهد بود.