

پس زبان محرمان خود دیگر است

«لهجه» و نقش های متکی به آن – ۳

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : آبان ماه ۱۳۸۹

در دو بخش پیشین بحث مربوط به لهجه در نقش ها و بازی های مختلف، به وجوهی از ناتورالیسم در کار بازیگران برای رسیدن به اجرای لهجه به شکل نزدیک به **native speaker** و به نمونه هایی از کارکرد لهجه به عنوان بخشی از جوهره فیلمنامه و فیلم به لحاظ انتقال تفاوت های هویتی شخصیت ها بر اثر تفاوت های زبانی شان پرداختیم. این بار و در بخش سوم نیز همین موضوع را از منظری دیگر پی خواهیم گرفت و آن، جایی است که لهجه به نماینده ای از تقابل فرهنگ و خصلت های فردی و اجتماعی شخصیت ها بدل می شود. تأکیدم با نظر مشخص به جدل های معمولاً بیهوده و اعتراض های ناواردی که به کاربرد لهجه ها در آثار سینمایی و تلویزیونی وطنی مطرح شده و می شود، متمرکز بر این نکته است که هر فیلمی چگونه مجاز و مختار است برپایه مقتضیات و مختصات درام جاری خود، هر لهجه و هر آدم دارای آن را در گروه یا جایگاهی قرار دهد که به پیشبرد داستان یا قطب بندی اشخاص داستان کمک می رساند. این را به ویژه از این جهت طرح می کنم که در فاصله وقفه دو سه ماهه صفحه «بازیگری» مجله که مطابق معمول دلیلی جز بدقولی حاصل از مشغله بنده نداشت، پخش مجموعه تلویزیونی «شب های زاینده رود» کار حسن فتحی از تلویزیون با واکنش های غریبی از سوی شهروندان اصفهانی مواجه شد که به لحاظ میزان گستردگی، از تجمع پرستاران در مقابل ساختمان وزارت ارشاد بابت صدور پروانه ساخت و نمایش فیلم «شوکران» هم چشمگیرتر و تعجب آورتر به نظر می رسید. در بخش های قبلی این مبحث به اهمیت تجربه مبسوطی که در مجموعه تلویزیونی «روشن تر از خاموشی» فتحی با لهجه های بومی اقوام مختلف ایرانی صورت گرفته بود، اشاره کردم و این را که بناست این همنشینی لهجه های گوناگون در نهایت هویتی جمعی و یکپارچه از گونه گونی فرهنگ های اقلیمی ایران زمین بیافریند، دلیل اصلی این اشاره معرفی کردم. و حالا که فتحی با این حسن سابقه، در مجموعه ای دیگر به سراغ اصفهان و قدمت و اصالت و طنز مردمانش رفته، پخش سریالش با اعتراض هایی چنان وخیم و همه جانبه

حتی از سوی نهادهای رسمی آن دیار همراه می شود که شخصاً هر چه در لا به لای قسمت هایی از کار که دیدم، گشتم، نتوانستم حتی سرسوزنی دلیل و ریشه منطقی و ملموس برای این واکنش ها بیابم. این که یکدندگی یک شخصیت یا طنز آن یکی با لهجه اصفهانی اش به گوش تماشاگر می رسید یا احیاناً زن ذلیلی یا مردسالاری حاکم بر یکی دو خانواده با همان نوع خاص و ظریف شوخ طبعی اصفهانی که زبانزد همگان است به تصویر و صدا در می آمد، طبعاً نمی تواند راه به آن واکنش های تند و تهاجمی علیه «شب های زاینده رود» ببرد. درام ها قطب های در حال کشمکش می خواهند، شخصیت ها خصوصیتی دارند که گاه حتی مانند جمع اعداد در پیکره ای واحد به چشم می آید. این همه بد و خوبی را نمی توان یکسره به تلقی فیلمساز از قومیتی ربط داد که دارد زادگاه و زیست گاه شخصیت هایش را بدان نسبت می دهد. میان جماعت اصفهانی این مجموعه بدی ها و خوبی هایی وجود دارد که مانند هر درام دیگر، مختص همین داستان و ویژگی های فردی هر آدمش مختص خود اوست. اما ظرفیت اندک و مهم تر از آن، دوری از درام شناسی در تفکر عام و نظام اداری ما بار دیگر باعث برداشتی کج و معوج از این ضرورت کهن و ازلی / ابدی درام شد و آن جنجال ها را در پی آورد. تا حدی که گفت و گوهای فرمایشی و به شدت گزیده شده دستپخت دوستان عجول پخش شبکه یک که به جای تیتراژ پایانی این مجموعه به نمایش در می آمد، حتی به زیان کار متین و موقر فتحی تمام می شد و به نظر می رسید بنا به عادت مألوف سازمان، می خواهد پدیده ای همگانی را با گزیدن گوشه هایی متفاوت با نظر عموم اصفهانی های مقیم اصفهان یا تهران، به شکلی وارونه جلوه دهد. راه حل این نبود که نظر عموم را حذف و جایگزین های ستایش آمیز را انتخاب و پخش کنیم. مشکل قدیمی نشناختن درام و عناصر آن که به تعمیم هر خصلت فردی و اعتراض هایی از این دست به لهجه و غیره بدل می شود، به سواد عمومی موجود نسبت به هنرهای نمایشی و روایی باز می گردد و یک شبه و با چنین تمهیدات دم دستی، حل شدنی نخواهد بود.

دو نمونه بسیار مشهور و به خوبی دیده شده سینمای دهه اخیر آمریکا را مثال می زنم تا ببینیم که ظرفیت کار با لهجه به عنوان نشانی از خصلت های فرهنگی و فردی آدم ها در بلاد فرنگ تا چه حد متفاوت با برداشت و توقع «به سامان» و محافظه کارانه ای است که ما از درام داریم. در دو فیلم بیست و یک گرم (آله خاندرو گونزالس ایناریتو، ۲۰۰۳) و امتیاز نهایی (وودی آلن، ۲۰۰۵) بی آن که هیچ گونه همانندی ساختاری و شباهت خط داستانی وجود داشته باشد، یک عنصر هویتی مشخص از طریق لهجه و زبان شخصیت های متقابل آمریکایی و انگلیسی، درست در نقطه مقابل هم قرار می گیرد. در فیلم ایناریتو، شخصیت مری (شارلوت گینزبورگ) که همسر پل (شون پن) بوده برخلاف بقیه شخصیت های آمریکایی فیلم، انگلیسی است و بازیگر فرانسوی درخشان این نقش، دیالوگ های او را با لهجه غلیظ British ادا می کند. او زنی است که یک بار بابت کاهش علاقه به شوهرش، نطفه ای را که از او باردار شده به کمک دکتر و بی آن که به پل چیزی بگوید، می اندازد اما وقتی در می یابد که ممکن است پل با پیوند قلب بتواند مدت بیشتری زنده بماند، به شکلی کم و بیش خودخواهانه بلافاصله از او بچه می خواهد! در فیلم آلن، درست برعکس این وضعیت وجود دارد: میان آن همه انگلیسی ظاهراً مبادی آداب با غذاهای به دقت سرو شده رأس ساعت و زندگی خانوادگی دارای تشریفات به آن سیاقی که تولستوی بزرگ در نوشته هایش و از جمله در «مرگ ایوان ایلیچ» صفت تمسخرآمیز «شایسته و برازنده» بدان می داد، نولا رایس (اسکارلت جوهانسون) یک آمریکایی پرشور و هیجانی و در نتیجه پرنوسان و به موقعش عصبی است که ابتدا به عنوان نامزد پسر خانواده تام هویت (ماتیو گود) وارد جماعت طبقه اشراف بریتانیایی می شود و بعد که از این عنوان خلع شد، در گوشه ای نهان به جایگاه تقلیل یافته خود به عنوان محبوبه کریس ویلتون (جاناناتان رایس مه یرز) قناعت می کند. اما توارد حیرت انگیز در مورد دو شخصیت در دو فیلم این است که در بیست و یک گرم، زن انگلیسی رفتاری ناخوشایند دارد و می خواهد به زور از شوهر دم مرگش پل بچه دار شود و در امتیاز

نهایی بارداری ناخواسته زن آمریکایی از جوانک ترسوی منفعت جویی چون کریس که تازه خود را به طبقه اعیان آویخته و حاضر نیست با این رسوایی آن موقعیت را از کف بدهد، به رفتار ناخوشانید نولا می انجامد. رفتار عصبی زن انگلیسی با مرد آمریکایی در صحنه ای از فیلم ایناریتو که زن دارد چمدانش را می بندد و به لندن برمی گردد، قابل انطباق با صحنه مشهوری از فیلم آلن است که زن آمریکایی مرد انگلیسی را که می گفت در سفری بیلاقی در حین گذراندن تعطیلات است، در خیابان های لندن می بیند و جلو می پرد و او را زیر رگبار ناسزا و مشت و فریاد می گیرد. جالب این جاست که در بیست و یک گرم این زن انگلیسی برخلاف اصرار دیوانه وارش در نهایت بچه دار نمی شود اما کریستینا (نائومی واتس) که قلب شوهرش را به پل اهدا کرده، بعد از مرگ پل تازه در می یابد که باردار است. این زمانی است که او می تواند برای نخستین بار بعد از درگذشت دو فرزندش در تصادف، بدون حق هق گریه به اتاق آنها برود تا شاید آن را برای فرزنددی که در رحم دارد، آماده کند. در امتیاز نهایی نیز کلوئه (امیلی مورتی مور) که آن همه زمان سنجی به دستور پزشک در ارتباطش با همسرش به کار می گیرد، در نهایت به زور و زحمت بچه دار می شود اما نولای آمریکایی درست به دلیل بارداری و چنبره ای که بعد از آن بر گردن کریس می زند، جان خود و فرزند توی شکمش را یک جا از دست می دهد. تا آن جا که جستجو کرده ام، هرگز در هیچ یک از شهرهای محل اکران این دو فیلم در آمریکا یا انگلستان، هیچ گونه اعتراضی نسبت به تصویر خشن و بیرحمی که فیلم آمریکایی یک کارگردان مکزیکی از یک زن انگلیسی ارائه می دهد، صورت نگرفته است؛ و همچنین در خصوص تصویر تمامیت خواه و پرخاشگر و حتی نه چندان اخلاقی زنی آمریکایی در فیلم انگلیسی یک فیلمساز آمریکایی. ما اگر بودیم، آن جا ایناریتو را به جانبداری از آمریکایی ها که امکان ساخت نخستین فیلم بین المللی اش را بعد از فیلم کم هزینه تر عشق سگی / عشق فاحشه است (۲۰۰۱) برایش فراهم آوردند، متهم می کردیم و آلن را هم به وطن فروشی و نداشتن عرق ملی و حب میهن! دلیل

آن که این نوع واکنش ها و حتی تصور آن اکنون که این نوشته را می خوانید، مضحک به نظر می رسد، دقیقاً و صرفاً همان «اقتضای» درام است. نه انگلیسی بودن مری و نه آمریکایی بودن نولا، دلیلی برای رفتارهای اختاپوسی آنها به هدف تسخیر مردی که کنارشان است، به حساب نمی آید. در بیست و یک گرم، اندوه زدگی اغلب شخصیت های آمریکایی به نوعی کشمکش دراماتیک میان شفافیت معنوی ناشی از این اندوه با نوعی فرصت طلبی این جهانی از سوی قطبی مخالف نیاز دارد که در یکی از انبوه پاره های روایتی عمداً پراکنده فیلم، زنی انگلیسی این قطب متضاد را نمایندگی می کند. اما در امتیاز نهایی، درست برعکس؛ وقار تصنعی اشرافزاده های بریتانیایی و حتی لهجه کشدار و فخر فروشانه آنها با کلمات جویده جویده و شخصیت سودایی و ریسک پذیر زنی آمریکایی در تعارضی محسوس قرار می گیرد تا تبدیل «گناهکار» به «قربانی» در مورد شخصیت نولا به شکلی تکان دهنده در مرکز داستان قرار بگیرد.

می خواهم بگویم ذهنیتی که گرایش به برداشت تیپیک از اشخاص داستانی دارد و همواره می خواهد هر لهجه و گویشی را نشانه آسیب شناسی یک فرهنگ قومی بپندارد، بیش از آن که بر اثر تعصبات و عرق و علاقه میهنی به این واکنش تمایل یافته باشد، از سر درام شناسی به این عارضه دچار شده است. شاید در مثالی موازی، هنوز زمان برای قضاوت در این خصوص در مجموعه تلویزیونی هوشمندانه و پیشگویانه مختارنامه کار داود میرباقری زود باشد، اما تصور می کنم با آن چه تا همین جا از این مجموعه و متن آن دیده ام، می توانم حدس بزنم ریشه این واکنش های آشنا که جاهایی میان مردم ما شکل گرفته و محورش «ضدایرانی» تلقی کردن اثر است، بار دیگر همین تیپیک دیدن تمام اشخاص داستانی است. ما تعدادی عرب داریم که از جمله یکی شان خواهر ناتنی مختار(فریبرز عرب نیا) یعنی جاریه (ماه چهره خلیلی زاده) به دلیل نگاه خصمانه ای که خود دارد، دیالوگ «عرب را با عجم وصلتی نیست» را در پاشخ خواستگاری کیان (رضا رویگری) بر زبان می آورد. اگر این جمله را بر حسب همان نگرش مان در اصل از

زبان میرباقری می شنویم و او را به همین نوع نگاه ضدایرانی در کارش متهم می کنیم، چرا تک تک دیالوگ های دیگر و نگرش های مختلف عمر سعد (مهدی فخیم زاده) یا ابن زیاد (فرهاد اصلانی در یکی از بهترین بازی های مجموعه) یا در نقطه مقابل، خود مختار را یک جا ذهنیت و باورهای متناقض او به عنوان نویسنده نهایی فیلمنامه نمی انگاریم؟! چه طور این تعمیم دادن ها تنها در حیطه گفتار مرتبط با قومیت و ایرانیت به یادمان می آید؟!

این که این بار با بسط مثال هایی مشخص، بیشتر به مختصات درام های متکی به لهجه و هویت متفاوت شخصیت ها پرداختیم و کمتر به بازی و نقش آفرینی بازیگران نقش های لهجه دار، می تواند - به ناگزیر- به ادامه این بحث از منظر تحلیل بازیگری در قسمت بعدی و آخر این مجموعه مطالب بیانجامد و قرار قبلی ام مبنی بر سه قسمتی بودن بحث لهجه در این صفحه را برهم بزند. دکتر امید روحانی که بزرگ ماست، می گفت وعده دادن و «گاهی» هم عمل کردن، از رسم های دیرین مطبوعات سینمایی است؛ بر هم زدن یک قرار که جای خود دارد!