علیه تئوری های فسیل شده

دربارهٔ تفاوت های بازیگری

در تئاتر و سینما

علیه تئوری های فسیل شده: چیزی تحت عنوان «بازی تئاتری» وجود ندارد

زمان انتشار : **۲۱ شهریور ماه ۱۳۹۱**

چاپ شده در : **ماهنامه سینمایی فیلم**

"بازی در تئاتر مثل جراحی با چاقو و

بازی در سینما مثل جراحی با لیزر است."

مایکل کین

جایی از فیلم بی مشابه در جست و جوی ریچارد (آل پاچینو، ۱۹۹۶) که نخستین ساختهٔ پاچینو در جایگاه کارگردان و شرح مطالعات و تمرین های او و گروهش برای اجرای متن مشهور "ریچارد سوم" ویلیام شکسپیر است، سه بازیگر مختلف از سه دوره و فرهنگ و تربیت حرفه ای متفاوت با هم، به سه شکل مختلف از یک واقعیت عینی دربارهٔ تجربه شان از نخستین مواجهه با آثار شکسپیر حرف می زنند: کوین کلاین، بازیگر آمریکایی متولد بعد از جنگ جهانی دوم ، از دورانی در مقطع دانش آموزی اش می گوید که استاد ادبیات انگلیسی شان آنها را به تماشای اجرایی دانشگاهی از "شاه لیر" شکسپیر واداشته بود و او و دختر همراهش به دلیل آن که از طرز بازی و دیالوگ گویی بسیار فاخر و پر از اطوار بازیگران تازه کار آن اجرا دلزده شده بودند، در فاصلهٔ بین دو صحنه، سالن را ترک کردند. این در حالی است که اولاً باید چند لحظهٔ ادا درآوردن کلاین برای تقلید لحن و روش شکسپیرین های نوپای متصنع آن اجرا را ببینید و بشنوید تا هم روده بر شوید و هم حتی بدون دیدن آن نمایش مهجور محلی، کاملاً دست تان بیاید که منظور او چه نوع اجرایی است؛ و ثانیاً جالب اینجاست که خود کلاین سال ها پیش از گپی که در فیلم در جست و جوی ریچارد با پاچینو می زند، دقیقاً در طول دهه ۱۹۷۰ با تورهای اجرای آثار شکسپیر در سراسر ایالات متحده به شهرت رسید. بعد از او، کنت برانا کارگردان/بازیگر ایرلندی الاصل انگلیسی از این حرف می زند که در فرهنگ و شرایطی که او تحصیل کرده، متون شکسپیر را به شکلی که خودش

«کورکورانه» می نامد، با صدای بلند و بارها می خوانده اند، بدون آن که مدرسان بکوشند «نسبت» و «پیوند»ی بین ذهن و حس آنها و این متون برقرار کنند. در نتیجه، آنها شکسپیرخوان بوده اند بی آن که چیزی از آن سر در بیاورند. در مورد برانا هم جالب این است که او اساساً جایگاه خود در هنرهای دراماتیک بریتانیا را به اجراهای شکسپیری ممتازش و شهرت بین المللی اش را هم به فیلم های ستایش شده ای که از روی آثار شکسپیر ساخته، مدیون است. درست بعد از او، جیمز ارل جونز بازیگر سیاهپوست آمریکایی یک نسل قبل از کلاین و دو نسل قبل از برانا، به پاچینو می گوید تجربهٔ اولین برخوردش با متون شکسپیر را به یاد می آورد که در مزرعه ای در شمال آمریکا، دایی اش یک روز صبح با بلند و از حفظ خواندن عباراتی به مزرعه آمده که برای جیمز متولد جنوب، مانند عبارات ثقیل و پرمعنای انجیلی جلوه می کرده؛ اما بعدها دریافته که آن، خطابهٔ مارک آنتونی پس از مرگ سزار در متن "جولیوس سزار" شکسپیر بوده است!

این سه بازیگر، با تمام تفاوت های دوران و مسیر کاری شان، در شکسپیرشناسی و بازی در مهم ترین نقش های آثار شکسپیر، با هم اشتراک دارند. در حالی که اگر بدون دانستن این پسزمینه، حرف هایشان را بشنوید، ممکن است تصور کنید با بازیگر تین ایجری طرف هستید که از سن پایین در تلویزیون به شهرت رسیده و در عمرش جز یکی دو فیلم نصفه و نیمه، چیزی از آثار شکسپیر را نه خوانده و نه حتی شنیده و دیده است! پس این شکسپیرین های دوران، با عمق و چند لایه گی معنایی و وزن و وقار زبان آثار شکسپیر، مشکل سلیقه ای ندارند. آن چه مورد اشاره، انتقاد یا حتی تمسخر آنهاست، «نوع» اجرای بد و متکلفی است که در تجربه های قدیمی دیده یا شنیده اند. نوع اجرایی که به تصور خیلی ها، شایسته و برازندهٔ واژگان شکسپیر بوده اما به استناد بازی غیرسنتی و هم موقر و هم ملموس پاچینو در همین فیلم/تئاتر "ریچارد سوم"ی که لا به لای در جست و جوی ریچارد می بینیم، آن نوع اجرای سنتی در واقع

به پیچیده نمایی بیهوده و زائد منجر می شده است. در ایران، به شکلی نادرست، کج اندیشانه و غیرمنصفانه، به این نوع بازی پرادا و متصنع که حتی مناسب متون و کلام فاخر شکسپیر هم نیست، «بازی تئاتری» می گویند و من در این مطلب می کوشم این اشتباه تاریخی را تا جایی که توان دارم، با ارائهٔ مصداق و مثال و پیوند آنها با مسائل نظری، یادآوری و اگر شد، تصحیح کنم.

به نظر می رسد آن چه سال های سال است تحت عنوان مجعول و متأسفانه متداول «بازی تئاتری» در ایران بر سر زبان ها افتاده، به درنظر نگرفتن همین نکته ای مربوط می شود که شکسپیرین های قابل و قهار طرف مصاحبهٔ پاچینو در فیلم در جست و جوی ریچارد مطرح می کنند: تفاوت بین بازی موقر بد و نا به جا و بازی موقر درست و به قاعده.

نوع نگاه به تئوری های قدیمی

نگاهی که در این نوشته به برخی از قدیمی ترین تئوری های مربوط به تفاوت بازی در دو مدیوم سینما و تئاتر داریم، ممکن است در ابتدا اندکی عجیب یا مثلاً به منزلهٔ اهانت به دیدگاه های بسیار تثبیت شده و ظاهراً خدشه ناپذیر این بحث، به نظر برسد. اما واقعیت این است که با به هم آمیختن شیوه های اجرایی در دو سه دههٔ اخیر، امروز دیگر نمی توان مانند سینمای کلاسیک، هیچ سبک کهنی را مستقل و قابل تفکیک از بقیه دانست. زمانی در عرصهٔ بازیگری به شیوهٔ متد، به سراغ سوابق آموزشی بازیگران می رفتیم و مارلون براندو و شلی وینترز از نسل اول، رابرت دنیرو یا آل پاچینو و مریل استریپ از نسل دوم را الگوی اجرایی متدیست ها می دانستیم. اما امروز حتی می توانیم بسیاری از شیوه های تکنیکی متد را در نقش آفرینی های درخشانی از ادوارد نورتون مثال بزنیم؛ در حالی که او هرگز گذارش به مدرسهٔ اکتورز

استودیو نیفتاده است! منهای تحلیل بازیگری، حتی در زمینه های دیگر نیز پیچیدگی دستاوردهای معاصر سینما به گونه ای است که نه تنها نمی توان بر تئوری های قدیمی پابرجا ماند، بلکه حتی نمی توان «مصداق»های مشخصی برای هر کدام شان یافت. به عنوان مثال، همهٔ آن چه که منتقدان دهه های میانی سدهٔ بیستم در باب تقسیم بندی فیلمسازان به دو دستهٔ «متکی به تدوین» و «متکی به میزانسن» می گفتند، امروز در برخورد با هر فیلمی از وونگ کار–وای، مایک لی، کریستوفر نولان، مارتین اسکورسیزی و اصغر فرهادی، به بن بست می رسد؛ چون در هر سکانس هر فیلم شان، می توان نشانه های برای تعلق داشتن به گروه تدوینی ها و نشانه های دیگری برای انتساب به گروه میزانسنی ها یافت (سال ها پیش در فصلی از کتابم دربارهٔ گاو خشمگین اسکورسیزی با مکث بر جزئیات آن فیلم، به همین موضوع و عملاً منسوخ شدن آن تقسیم بندی قدیمی پرداختم). در این شرایط، با این همه تلفیق غریب و گاه سرگیجه آور شیوه های گوناگون، چگونه می توان همچنان بر سر تفاوت هایی که علما و قدما دربارهٔ بازیگری برای تئاتر و سینما می گفتند، ایستاد و تأثیر این تغییرات را در این زمینه، به کلی نادیده گرفت؟

بحثم بر سر این نیست که با این دگرگونی ها و تلفیق های سبکی، امروز در ماهیت نمایش صحنه ای و روایت سینمایی تفاوتی پدید آمده. بلکه می خواهم بگویم تفاوت های آشکار و مشهور میان بازی در تئاتر و سینما که همواره مورد تأکید بیش از حد بوده و هستند، از ابتدا هم هرگز به «ماهیت» این دو قالب برنمی گشتند و در محدودهٔ «ابزار» و اهرم های اجرایی باقی می مانند. وقتی این همه نظریه پردازان و فعالان باسابقهٔ تئاتر، از وجود «تداوم» در اجرای صحنه ای و نبود آن در کات ها و برداشت های متعدد سر صحنهٔ فیلمبرداری حرف می زنند، چه طور حواس شان نیست که این شکسته شدن تداوم در بازی، حتی با هر بار خارج شدن بازیگر از صحنه، اتفاق می افتد؛ چه برسد به بسته شدن پرده و تعویض صحنه. با کمتر بودن تعداد این وقفه ها در مقایسه با فیلمبرداری جداگانهٔ هر نما و برداشت های متعدد، در ماهیت

«نبود تداوم کامل» در هر دو قالب، تفاوتی پدید نمی آید. همان طور که با فیلمبرداری بدون وقفهٔ یک فیلم در یک نما که امروز بدون تعویض کاست ها و کات های نامحسوس طناب (آلفرد هیچکاک، ۱۹٤۸) هم شدنی است، چیزی تحت عنوان «تداوم کامل» به ماهیت بازیگری در سینما افزوده نمی شود. و باز همان طور که با حضور مداوم یک یا چند بازیگر در یک اجرای صحنه ای بدون تعویض صحنه و بدون هیچ گونه وقفه ای در تداوم زمانی، «ماهیت» هنر تئاتر با تداوم محض و مطلق، همراه نمی شود.

این ویژگی بسیار آشنا و ملموس برای همه را مثال زدم تا بگویم حتی عناصری که «تفاوت ماهوی» تئاتر و سینما و اجرای بازیگر در آن تلقی می شد، هم چندان بدیهی نیستند و هم می توان بر سر این که به ماهیت و مبنای هر یک از دو هنر نمایشی باز می کردند یا نه، بحث ها کرد. دامنهٔ بحث تا عناصر دیگری هم قابل گسترش است:

«اندازهٔ بازی» روی صحنه و جلوی دوربین

آن چه در شروع این نوشته از مایکل کین نقل کردم، به روشنی اشاره ای است موجز به تفاوت «ابعاد» یا به بیان ساده تر، ریزی و درشتی بازی در اجرای صحنه ای و سرصحنهٔ فیلمبرداری. توضیح کامل تر کین، نمایندهٔ بهتری برای تئوری های آشنا و بارها شنیده شده در این زمینه است: «هنر بازیگری در سینما، درست نقطهٔ مقابل بازی بر روی صحنهٔ تئاتر است. در تئاتر شما باید همیشه، حتی در صحنه های سکوت، تا جایی که امکان دارد «رسا» و «درشت» باشید؛ که شگرد این کار را تنها بهترین بازیگران می دانند و می توانند آن را درست از کار دربیاورند. در مقابل، بازیگری سینما یعنی ایستادن زیر نور شدید در فاصلهٔ کمتر از دو متر با دوربین، بی آن ریزترین حرکاتت هم از نظر پنهان بماند. اگر این حرکات را درست انجام بدهید، کارتان بسیار ساده به نظر می رسد. اما رسیدن به این درستی، خیلی کار دارد".

مخالفت کردن با نظر کسی در سطح کین که به اندازهٔ بازی های ممتازش در بازرس (جوزف منکیه ویچ، ۱۹۷۲)، هانا و خواهرانش (وودی آلن، ۱۹۸٦)، همه ساکت! (پیتر باگدانوویچ، ۱۹۹۲) و ده ها نقش و فیلم دیگر، تئوریسین بزرگی هم هست، ابلهانه به چشم می آید. وانگهی ظرافت توضیف او و ظرافت کاری که برای بازیگر تئاتر و بازیگر سینما تبیین می کند، به بخش هایی از جمله هایش بر می گردد که احتمالاً کمتر به آن توجه کرده ایم: این که درست و متقاعدکننده و «به اندازه» بازی کردن بر روی سن تئاتر «شگرد»ی دارد که «تنها بهترین بازیگران» می دانند؛ و این که «رسیدن به حرکات درست» در برابر دوربین سینما «خیلی کار دارد». در واقع کین دارد می گوید که بخش عمده ای از کار یا ظرافت کار بازیگر تئاتر صرف تنظیم «اندازه» و شدت آن رسایی صدا و درشتی حرکاتش می شود؛ همان طور که بازیگر سینما برای بیانگری و خودبسندگی آن ریزترین حرکاتش، باید تمرین ها و درک و مشاهده و تجربه هایی بس گسترده و –به این تعبیر– «درشت»ی را از سر گذرانده باشد. مثلاً این نکته را در نظر بگیرید: بسیاری از هنرجویان و بازیگران نوپا تصور می کنند رساندن صدایشان به میکروفون صدابرداری در سینما یا به گوش تماشاگر تئاتر، به «وُلوم» صدا بستگی تام دارد. در حالی که حتی می توان نجوا را هم با روش بیان و وضوح درست، به هر دو مقصد صدا رساند. تصادفی نیست که کین در برخی از بازی هایش، مانند نقش فرعی ولی مهمی که در پرستیژ/تشخص (کریستوفر نولان، ۲۰۰٦) دارد یا در بازی ستایش شده اش در نقش اصلی آمریکایی آرام (فیلیپ نویس، ۲۰۰۲)، دقیقاً برخی از همین «رعایت اندازه»ها را به نمایش می گذارد و مثلاً در هر دو فیلم، بارها پچ پچ را هم با وضوح و رسایی کامل اجرا می کند. نتیجه این که «رسا»یی مورد اشارهٔ کین، الزاماً به معنای صدای بلند نیست.

حتی در مورد درشتی حرکات هم نور صحنهٔ تئاتر و کمتر بودن جزئیات پسزمینهٔ صحنه که به هر حال دست کم با فیلم های واقع نما و معاصر و لوکیشن های واقعی شان تفاوت دارد، باعث تمرکز بصری

بیشتر بینندهٔ تئاتر بر حرکات و حالات بازیگر می شود و در نتیجه، امروزه از خود بازی های نوری و موضعی آن بر روی صحنه کاربردهایی به چشم می خورد که گاه مرزهای روایت «تداومی» و خطی در تئاتر قدیم را در می نوردد. فلاش بک های نمایش پُل کار محمد رحمانیان که بدون تعویض صحنه و دکور و فقط با بازی های نوری و میزانسنی در لا به لای صحنه های اکنون می آمد، به هم ریختن مرزهای زمان و مکان در روایات جم شاه و بندار در اجرای کارنامهٔ بندار بیدخش بهرام بیضایی که هنوز و بعد از ۱۵ سال، طنین تأثیرش از یاد تماشاگرانش نرفته؛ و از بین بردن توالی زمانی در حین بیرون رفتن و تو آمدن شخصیت ها در نمایش تلویزیونی آرام و ساکن ولی هولناک خرگوش ها (دیوید لینچ، ۲۰۰۲)، تنها چند نمونهٔ دم دست اند. حتی برای کنش روایی ظاهراً درشتی مانند تغییر زمان روایت، لازم به رفتارهای درشت به معنای فیزیکی اش نیست. بنابراین، شاید حتی «درشتی» مورد نظر کین هم در ماهیت، مانند همان «رسایی»، بیشتر به معنای وضوح و روشنی است.

معضلات مخصوص ایرانی

اما در حالی که همهٔ آن چه در شرح دیدگاه مایکل کین گفته شد، بسیار قابل درک به نظر می آید، چرا این تعبیر مرگبار «بازی تئاتری» برای توصیف بازی های درشت–نما، توأم با اغراق و همراه آمیخته به تصنع و تکلف، چه بر روی صحنهٔ نمایش و چه در نماهای فیلم، در ایران تا این حد جا افتاده است؟ پیش از برشمردن دلایل، تمنا می کنم این فهرست کوتاه را طنزآمیز و به منزلهٔ تمسخر امکانات و شرایط فلاکت بارمان از گذشته تا امروز و احتمالاً آینده های دراز، در نظر نگیرید. این فهرست واره، کاملاً جدی است:

۱– اگر حتی در صف نانوایی یا در ازدحام یک اتوبوس شهری هم گوش دقیقی داشته باشید، حتی مردم عادی در وصف کار بازیگری که کارش را در فیلمی دوست داشته اند، تقریباً فقط از واژهٔ

«طبیعی» استفاده می کنند و برای نکوهش کار آن کس که دوست نداشته اند، از همین ترکیب جعلی «بازیش تئاتری بود». به طور عمومی، مردم چه قدر تئاتر دیده اند که می پندارند «تئاتری» معنای مشخصی دارد و آنها هم این معنا و مصداق هایش را می دانند؟ در واقع تنها تجربهٔ درصد بسیار بالایی از آنها در رویارویی با هنر نمایش، فقط گهگاهی دیدن پنج دقیقه از یک تله-تئاتر است که حین تعویض شبکه های تلویزیونی به دنبال برنامه ای دندانگیر که در این «سیما» کمیاب است، احیاناً از شبکهٔ چهار دیده اند و بعد هم کانال را باز عوض کرده اند! در این گونه تله-تئاترهای ما، سنت مرضیّهٔ دیالوگ گویی پرطمطراق و راه رفتن همراه با نوعی آهنگ و ژست، به ویژه از این جهت که اغلب اوقات نمایشنامه های فرنگی کلاسیک با طراحی لباس تحمیلی و تصنعی که زنان اشرافی را در خانه و اتاق خواب هم با کلاه لبه کشدار کُلفَتی نشان می دهد، نوعی از بازی بد و همراه با اغراق های بیهوده را در ذهن بینندهٔ بینوای تئاترندیده جا انداخته که به شکلی حیرت انگیز، در توافقی عمومی و نانوشته، انگار به تعریف همان ترکیب پرت و چلای «بازی تئاتری» منجر شده است. برای آن که یادتان بیاید اغراق هم در بسیاری جاها ضروری است، بازی های آکنده از اغراق های متنوع توشیرو میفونه، ماشیکو کیو، تاکاشی شیمورا و ماسایوکی موری در شاهکار هنوز تکان دهندهٔ کوروساوا راشومون را ببینید و برای آن که بدانید این نوع بازی در اغلب اجراهایی که از متون کلاسیک روی صحنه می رود، از گالیله داریوش فرهنگ تا ریچارد سوم داود رشیدی در تئاتر تا دشمن مردم رکن الدین خسروی و مرگ دستفروش اکبر زنجانپور در تلویزیون، در واقع لازمهٔ متن و اجرا نیست، به همان اقوال شکسپیرین هایی که نقش آفرینی مطنطن نقش های شکسپیری را زیر سؤال می برند در ابتدای مطلب رجوع کنید.

۲- تقریباً منهای سالن اصلی تئاتر شهر، هیچ کدام از تالارهای بسیار معدود اجرای نمایش در ایران و تهران که همچنان و متأسفانه مرکز «دیده شدن» کوشش های این همه تئاتریِ سراسر کشور است،

بر اساس استانداردهایی که برای اجرای صحنه ای مناسب و واجب است، ساخته نشده اند. در هر سالن درست، طراحی آکوستیک تالار، شیب کف و صندلی ها، جنس روکش های صندلی ها و پوشش کف سالن، عرض و عمق سن و ارتفاع آن به نسبت کف سالن که در ردیف های مختلف با هم تفاوت می کند، انحنا یا اضلاع دیوارها و نسبتی که با تعداد ردیف ها و تعداد صندلی ها در بخش های گوناگون سالن دارند، باید طوری تنظیم شده باشد که صداهای خفیف برخورد پای بازیگران با کف صحنه یا هم زدن یک چای یا قهوه با یک قاشق کوچک هم به وضوح به گوش همهٔ تماشاگران همهٔ صندلی های همهٔ ردیف ها برسد. در چنین تالاری، تفاوتی ندارد که شما بلیت ردیف آخر و دورترین جا نسبت به صحنه را داشته باشید یا ردیف های جلویی و نزدیک به صحنه را. «گردش» صدا در سالن طوری است که فارغ از وُلوم و تونالیته های متفاوت، همهٔ اصوات به طور کم و بیش یکسان به گوش تماشاگران می رسد. وقتی چنین چیزی در سالن های مختلف ما که به طور دائمی یا دوره ای، تئاتر در آنها اجرا می شود، از سایه و چهارسو و قشقایی و کارگاه نمایش تا تالار حافظ شیراز و آمفی تئاترهای دانشگاه های شهرستان های بزرگ، مطلقاً فاقد چنین ساز و کاری است، به طور طبیعی و ناگزیر در اغلب موارد با دیالوگ گویی بلندتر از حد معمول توسط بازیگران مواجه می شویم و باز تصور می کنیم این ذات و ویژگی الزامی و همیشگی اجرای صحنه ای است. بار دیگر از یاد می بریم که اولاً این شکل اجرا، حتی اگر بسیار هم تکرار شود، به «ماهیت» هنر نمایش و آن چه ضرورت اجرای تئاتر است، ربط و دخلی ندارد و ثانیاً نمونه های بسیار پرشماری از آن چه در سطح متعالی تئاتر ما به اجرا در می آید، به هیچ وجه با آن اغراق های افراطی و غیرضروری همراه نیست؛ از اجراهای رئالیستی معاصر محمد یعقوبی و حسین کیانی تا مجلس شهادتخوانی قدمشاد مطرب در طهران محمد رحمانیان و پستوخانه حمید امجد و تور عروس امیر امجد که در فضایی تاریخی می گذرند و گاه حتی به تئاتر آیینی گرایش دارند (که طبق تصورات دودوتا چهارتایی آکادمیک باید به سمت اغراق میل

کند) یا اجراهای غیرکلاسیک از متون کلاسیک مانند کالیگولای همایون غنی زاده و وُلپُن مهدی کوشکی و دایی وانیای حسن معجونی و بازی استریندبرگ زنده یاد حمید سمندریان.

۳- بخش عمده ای از آن چه در بازیگری نقش های بسیار عادی و دم دست در فیلم های عینیت گرا و معاصر ما به شکل ناپسندی رخنه کرده و با علاقهٔ غریب و همیشگی بازیگران به استفادهٔ صدابرداران از HF و شیفتگی محض شان نسبت به کلوزآپ و بیزاری شدید از هر نوع گرایش به سایه روشن یا تصاویر ضدنور/سیلوئت همراه شده، در واقع هیچ ربطی به تأثیر تئاتر ندارد. این نوع بازیگران، در بسیاری موارد حتی کمترین تجربهٔ تماشای تئاتر را هم ندارند؛ چه رسد به اجرا و تربیت تئاتری که یکی از دستاوردهای ستودنی اش، درک متن و تشخیص تفاوت شیوه ها و ساختارهای مختلف است که طبعاً بازی های مختلفی را طلب می کنند (در یکی از شماره های نه چندان دور و در بخش «بازیگری» مجله، به این نکته خواهم پرداخت؛ که چگونه ما به اشتباه همه جا معیارهای یکسانی مانند «طبیعی» بودن و همتایانش را برای تشخیص بازی های خوب در نظر می گیریم و از تفاوت بازی هایی که ساختارهای مختلف می طلبند، غافلیم). بخش های تصویری و نوری و متمایل به شفافیت و «توی چشم بودن» شدید و مداوم که از علایق منجر به اغراق در کار این بازیگران است، از بی اختیاری شان نسبت به زرق و برق تبلیغات و بارها بر روی جلد مجلات غیرسینمایی رفتن می آید و بخش های صوتی و دیالوگی اش هم به طور مستقیم و بی واسطه، رسوب تأثیرات تماشای فیلم های دوبله شدهٔ خارجی در دوره های کودکی و نوجوانی و جوانی و اوایل علاقه مند شن به سینماست. آنها هر بازیگری را که زمانی آرمان شان بوده، از پل نیومن و برت لنکستر تا ویوین لی و سوزان هیوارد، همواره با صدای دوبلورهای البته توانای ایرانی دیده و شنیده اند؛ غافل از آن که این میزان شنیده شدن نفس ها و بلندی آه کشیدن ها، این همه «خش» صدا حتی در جاهایی که هیچ دلیل روانی و حسی برای گرفتگی و طنین و لرزش صدای شخصیت فیلم وجود ندارد، و این همه

چسبیدن به میکروفون تا حدی که لب های هر دوبلوری بعد از اتمام هر روز کاری به دلیل دفعات مماس شدن با دهانهٔ میکروفون به سوزش می افتاد(!)، هرگز در بازی خود آن بازیگران وجود نداشت. در نتیجه، نقش آفرینی های دوست نداشتنی و توأم با اغراق نالازم در بازیگران ایرانی، نه به تئاتر، بلکه به تأثیر روانی کار دوبلورهای متبحر بر بازی آنها بر می گردد. در این زمینه شوخی قدیمی ای دارم که با دیدن هر کدام از بازی های این نوع بازیگران متهم به اغراق، تکرار می کنم: انگار اینها از فرط علاقه به دوبلور شدن وارد فضای فعالیت سینمایی شده اند و بعد که راه را هموار یا قابلیت های حنجرهٔ خود را مهیا نیافته اند، دارند جلوی دوربین و چسبیده به بوم صدابرداری، همان حسرت شان را زندگی می کنند!

خصلت «زنده» در تئاتر

رضا کیانیان به درستی نوشته است که سطح عمومی تماشاگران ایرانی، به جای «بازی بد» از تعبیر «بازی تئاتری» در جملات انتقادی و اعتراضی اش نسبت به فیلم ها و نقش هایی که دلش را به دست نیاورده اند، بهره می گیرد. و من اضافه کردم که این سطح عمومی حتی بدون آن که کمترین شناختی از بازی های رنگ به رنگِ لازم بر روی صحنهٔ تئاتر داشته باشد، دست به این کار فاجعه آمیز می زند. تنها به عنوان یک تذکر کوچک در انتهای مطلبی که بی تردید برای تغییر این عادت بیمارگونه کافی نیست و باید ادامه یابد، به یادتان می آورم که در تئاتر برخلاف پنداری که آن را به تمامی دور از واقع گرایی و صرفاً مبتنی بر «قرارداد»های بین نمایشگران و تماشاگران می داند، ما با «امر زنده» رو به رو هستیم. یعنی اگر تلویزیون در مواقعی از تعبیر «پخش زنده» برای توصیف برخی برنامه هایش استفاده می کند، و سینما هرگز امکان چنین کاری را به تبع ابزار و قابلیت هایش ندارد، تئاتر همیشه «زنده» و مستقیم است. در نتیجه، هر چه ببینده بر روی صحنه می بیند، «عینیت»ی فراتر از تصویر سینمایی دارد. این خصلت را از آن جهت

گوشزد می کنم که ما معمولاً واقعیتی را که از ماهیت و بنیان تئاتر برمی آید، از یاد می بریم: تماشاگر تئاتر برای باور آن چه روی صحنه می بیند، بیش از آن که به «فرض»های خود و قراردادهای گفته شده متکی باشد، به تحقق امر زنده وابسته است. در نتیجه، این که می پنداریم در تئاتر همه چیز به سوی تصنع و قرارداد می رود و فقط در سینما می توان واقع گرا و واقع نما و ناتورالیست بود، غلط محض و اشتباه تاریخی است.

شاید این مثال بتواند ابهامی را که می دانم اکنون در ذهن تان شکل گرفته، برطرف کند: در یکی دو سال اخیر، دو اجرای مختلف از متن مشهور اکبر رادی خانمچه و مهتابی در تهران به روی صحنه رفت. در یکی که مسعود دلخواه کار کرده بود، محبوبه بیات نقش اصلی را به عهده داشت و در دیگری به کارگردانی هادی مرزبان، گلاب آدینه همان نقش را بازی می کرد. در اواخر این کار، در دل تلفیق غریب واقع نمایی و فانتزی این متن رادی، نفرین قدیمی ای که خانجون (مخفف محاوره ای «خانوم جان») بارها در طول نمایش از آن یاد می کند، بالاخره گریبانش را می گیرد و جملهٔ «الهی مار هندی بزای»، در حالی که او در بستر خود در سرای سالمندان به خواب رفته، تحقق پیدا می کند و او که همیشه حسرت بچه داشته، ناگهان می زاید ولی نوزادش یک مار است! در اجرای دکتر دلخواه، این موقعیت با ماری مصنوعی (در اجرای جشنواره فجر، با تکه ای پارچهٔ به خود پیچیده) به اجرا در می آمد و محبوبه بیات و کل اجرا، به همان قراردادهای مابین نمایشگر و تماشاگر تکیه می کردند. اما در اجرای مرزبان، ماری واقعی و عریض و طویل، به وزن بیش از ۱۰ کیلوگرم، در دستان گلاب آدینه می لولید و به دور شانه ها و زانوان او می پیچید! آدینه سر و گردن این مار عظیم الجثه را چنان در دست می گرفت که گویی سر نوزاد نازنینی را نوازش می کند و قربان صدقهٔ فرزند تازه به دنیا آمده اش می رود. تأثیر هراس آور این «تحقق امر زنده» بر روی صحنهٔ تالار اصلی تئاتر شهر در این اجرا، به گونه ای بود که در هر سه نوبتی که کار را دیدم، چند تماشاگر از ردیف

اول از وحشت از جا برمی خاستند و منهای این، ولوله و همهمه ای همراه با بهت و شوک، از هر گوشه و کنار سالن به گوش می رسید. تمام این چندش، این هول و آن تأثیر لرزانندهٔ نفرین قدیمی که حالا به واقعیتی خیالی پیوسته بود، به واقعی بودن مار برمی گشت.

تردیدی را که پیش از این مثال کوشیدم در ذهن تان ایجاد کنم، حالا با قوت بیشتری تکرار می کنم: چه کسی می گوید که همواره و در هر ساختاری، ماهیت سینما به طبیعت گرایی و واقع نمایی و ماهیت تئاتر به تصنع و امر ساختگی گرایش دارد؟ و وقتی دریابیم که همواره چنین نیست، چگونه می توان با آن اطمینانی که از آن مار غول پیکر هم در نظرم چندش آورتر است، تعبیر «بازی تئاتری» را برای توصیف هر گونه تصنع در نقش آفرینی به کار برد؟