

به من اعتماد کن!



رضا کاظمی

تاریخ سینما سرشار است از زندگینامه و حاشیه‌نگاری بازیگران و البته گزین‌گویی‌هایی دربارهٔ بازیگری. گاهی گفته‌ها بی‌پروایی خطرناک و آزاردهنده‌ای دارند. این نقل قول از هیچکاک یکی از آن‌هاست: «من نگفتم بازیگران گاوند. گفتم با آن‌ها باید مثل گلهٔ گاوها رفتار کرد!» سهم طنز استاد به کنار، او دست‌کم نمونهٔ شاخصی از یک رویکرد به مفهوم بازیگری در سینماست. البته نگارنده با تمام هیچکاک‌بازی اش در بست در سمت این دیدگاه (که بازیگر را ابژه‌ای صرف می‌داند) نمی‌ایستد. آن طرف، فیلم‌ساز بسیار محبوب دیگرم الیا کازان هم هست که خود از بنیان‌مکتبی سترگ در بازیگری‌ست و شأن بازیگر را به مقام یک مؤلف می‌رساند. ادبیات سینمایی سرشار است از کتاب‌هایی که به مقولهٔ بازیگری پرداخته‌اند و نگره‌ها، مکتب‌ها و سبک‌های مختلف آن را به‌دقت تحلیل کرده‌اند. نگارنده هم یک بار در مقاله‌ای نسبتاً مفصل از منظری نامتعارف با بهره از

نگره‌های فیلسوف شک‌اندیشی هم‌چون ژان بودریار به تحلیل اسلوب بازیگری یکی از مهم‌ترین بازیگران سینمای ایران، رضا کیانیان، پرداخت (در ماهنامهٔ صنعت سینما) که از حسن قضا دبیر شمارهٔ ویژهٔ پیش روست. با این مقدمه رخصت می‌خواهم که به جای تکرار مباحث نظری دیگران یا تکرار نوشته‌های پیشین خودم در زمینهٔ بازیگری از چند تجربهٔ خرد و محدود خودم در ساخت فیلم‌های مستند و کوتاه بهره بگیرم و از دل دیده‌ها و آزموده‌های شخصی، تعریفی از بازیگری به دست بدهم.

من وانمود می‌کنم، تو باور کن!

مستند **جای من (1386)** محمل مناسبی برای گشایش این بحث است. خوش‌بختانه در بخش «خشت خام» مجلهٔ «فیلم» شمارهٔ 398 نقدی بر همین مستند به قلم رضا بهرامی‌نژاد (مستندساز) چاپ شده که شاهد مدعای من در سطرهای آینده است. **جای من** روایت‌گر زندگی افسرده و ناامیدانهٔ یک جوان بازیگر شهرستانی (علیرضا هادی‌پور) است که در مقطعی با بازی در سریال‌های هرشبی شبکهٔ استانی گیلان (زادگاه من) شهرتی چشم‌گیر در سطح استان به دست آورد اما خیلی زود به فراموشی سپرده شد و زندگی‌اش رنگ و بوی روزمرگی و یأس گرفت. بهرامی‌نژاد در آن نوشته بر وجه ویران‌شده و درب و داغان علیرضا و هم‌ذات‌پنداری سازندهٔ آن مستند با او تأکید می‌کند. با این‌که سراسر آن نقد کم‌ترین نشانی از تأیید و تحسین نداشت و حتی در آن ادعا شده بود که فیلم کم‌ترین بهره‌ای از زیباشناسی ندارد اما به شکلی غریب همین نقد در حکم بزرگ‌ترین تأیید بر درستی کار مشترک من و علیرضا بود. خیلی ساده‌اش می‌شود این: ما فیلمی بر اساس یک فیلم‌نامه ساختیم و وانمود کردیم مستند است. ماجرا از آن‌جا آغاز شد که روزی در ورک‌شاپی به مدیریت احمد میراحسان، با علیرضا آشنا شدم؛ پسری خوش‌تیپ و بسیار خوش‌صدا. جلو آمد و خودش را معرفی کرد و وقتی گفتم متأسفانه اسمش را نشنیده‌ام حسابی دلخور شد. بعد از سوابقش در بازیگری برای شبکهٔ باران (شبکهٔ استانی گیلان) و نیز نمایش‌های صحنه‌ای‌اش گفت. همان‌جا ذهنم جرقه‌ای زد. مدتی بود در پی سوژه‌ای بودم تا اولین مستندم را پس از چند فیلم کوتاه آماتوری بسازم. خیلی بی‌دلیل دوست داشتم مستند بسازم و متأسفانه در شهرستان سوژه‌های مستند به‌وفور تهران نیستند. کمی پیش از آن به عنوان یکی از مصاحبه‌شوندگان در مستند **هامون‌بازها** جلوی دوربین رفته بودم و دلم ساخت مستند می‌خواست! چند جلسه با علیرضا رفتیم به قهوه‌خانه‌ای دنج در لیاستان (که حسینعلی فلاح‌اش معروف حضور است!) و با هم بیش‌تر آشنا شدیم. دستاورد هر جلسه کاغذهای A4 خط‌خطی‌ای بودند که ایده‌های مان را در آن می‌نوشتیم و دنبال یک خط داستانی بودیم. علیرضا با اکران اما سرآخر پذیرفت که نقش یک جوان سرخورده و به‌شدت افسرده و پریشان را بازی کند. پیشنهاد آس او این بود که از فضای باغ و استخر کوچکی که در روستای پدری‌اش (گوردان) دارند هم استفاده

کنیم مخصوصاً که آن جا سگ شیانلوی دست‌آموزی هم داشت که با او هم‌آواز می‌شد. تا این جا یک سگ جذاب داشتیم، یک آینه کم‌دی در اتاق کار من در خانه که برای فصل پایانی فیلم در نظر داشتیم و یک چشمم هم به کمک احمد میراحسان بود که با استفاده از نفوذ و اعتبارش برایم دوربین دی‌وی از انجمن سینمای جوانان بگیرد. رییس جوان انجمن که هیچ از من خوشش نمی‌آمد با هزار عذر و بهانه آخرش رضایت داد که فقط 24 ساعت دوربین را در اختیارم بگذارد. عملاً و عقلاً ساختن مستند پرتره در این زمان بسیار کوتاه (که هفت‌هشت ساعتش را هم خوابی و چند ساعتی هم پرتی داری) منتفی است. قرار دوربین را گذاشتیم برای هفته آینده و در این مدت من و علیرضا فیلم‌نامه را با توجه به مصالحی که داشتیم نوشتیم. بخشی از خاطراتش را که به نظرم جذاب می‌آمد دستچین کردم، آن بخش از نظراتش درباره بازیگری را که می‌دانستم غریب و جالب است پررنگ کردم و یک مقدار زیادی هم حرف توی دهانش گذاشتم! دوربین که به دستمان رسید کار خاصی برای انجام دادن نداشتیم. متن چندبار تمرین شده را مو به مو اجرا کردیم و تمام. سه چهار ساعت از روستای علیرضا و حرف‌های معین او در آن جا فیلم گرفتیم و بعدش فلنگ را بستیم به سوی خانه بنده برای بخش‌های تکمیلی مصاحبه... در هر حال، نتیجه کار همانی شد که می‌خواستیم. علیرضا به خوبی نقش خودش را با مقادیری از پریشان‌حالی و درماندگی بازی کرد و طبق فیلم‌نامه حرف‌هایی به شدت متناقض زد. نتیجه کار کاملاً متکی بر توانایی‌های خود او بود و نقش من فقط تأکید بر بخش‌های جذاب‌تر شخصیت او در مرحله نگارش فیلم‌نامه و سبک‌سنگین کردن داشته‌ها در مرحله تدوین بود.

مستندنمایی یا واقع‌نمایی در فیلم‌های داستانگو رویکرد متأخر دنیای سینماست. سینما در وجه کلاسیک چه در صحنه‌آرایی و میزانش و چه در جنس بازی بازیگران، سهم قابل‌توجهی از نمایش و اغراق داشت. درست است که در دهه چهل و پنجاه سینمای آمریکا هم بازی سینمایی به خوبی از بازی تئاتری تفکیک شده بود و هرچه بیش‌تر به سمت زندگی واقعی و باورپذیری پیش می‌رفت اما حتی همان بازی‌های فرد اعلا اکتورز استودیو هم در قیاس با جنس بازی این روزگار حد چشم‌گیری از اغراق را نشان می‌دهند به خصوص وقتی در ترکیب با آرایش صحنه و نورپردازی و حضور کم‌وبیش ساکن دوربین و موسیقی پر حجم به چشم می‌آیند. اساساً هم تفکیک جنس بازی از میزانش و چیدمان عناصر دیگر، کار آسانی نیست. در حین نگارش همین مطلب، فرصت تماشای یکی از شاهکارهای بازیگری همفردی بوگارت در فیلمی به نام **کشمکش conflict** پیش آمد و گویی شاهد از غیب رسید. کنش/واکنش‌های او و کارکرد عضلات صورتش در این فیلم (مثل بسیاری از فیلم‌های دیگرش) چنان زنده و برازنده بود که حتی امروز هم نمی‌توان به آن صفت اغراق‌آمیز داد. از وجه ظاهری‌اش مهم‌تر، صدای تخت و تودماغی‌اش بود که حتی وقت خشم و خروش هم کم‌ترین نشانی از بازیگری نداشت و

خیلی طبیعی و واقعی به گوش می‌رسید. با این همه کشمکش را به هیچ وجه نمی‌توان فیلمی واقع‌نما دانست. واقعیتش این است که هیچ‌یک از دیگر عناصر فیلم، از جمله بازی دیگر بازیگران، کمکی به تحقق این امر نمی‌کنند. همین تک‌افتادگی را مثلاً در جلوه حضور مارلون براندو در اغلب فیلم‌هایش در کنار بقیه اجزای آن فیلم‌ها می‌توان نشان داد. **اتوبوسی به نام هوس** و تقابل بازی اکتینگ براندو و بازی آشکارا تئاتری ویوین لی، الگویی برای تمام فصل‌ها و سرفصل‌های سینمایی است.

به این ترتیب، بازیگری فیلم‌های جریان اصلی، حتی تا امروز با یک سنگینی و کرختی همراه بوده است. برای درک بهتر سنگینی/اغراق حاکم بر اجزای صحنه و بازی در فیلم‌ها (که انگار مثل بختک سر همه چیز افتاده) ارجاع‌تان می‌دهم به صحنه‌هایی از فیلم‌های سینمایی که چیزی را از طریق تلویزیون موجود در صحنه می‌بینیم. مثلاً در این مورد فرض کنید آقای الف پیش‌تر با یک شبکه تلویزیونی مصاحبه کرده و حالا در اتاق نشیمن منزلش مشغول تماشای خودش در صفحه تلویزیون است. به شکل حیرت‌انگیزی آقای الفی که در تلویزیون می‌بینیم حرکاتش تندتر و روان‌تر و صحبت کردنش سریع‌تر و طبیعی‌تر از آقای الفی است که در سراسر فیلم دیده‌ایم. انگار به شکل قراردادی، با یک پیش‌فرض اولیه، حد مشخصی از اغراق و لختی و کندی مقابل دوربین سنگین سینمایی، پذیرفتنی است و به محض این‌که پای دوربین سبک‌تر تلویزیونی/ویدئویی به میان می‌آید جسم بازیگر از کمند رها می‌شود. احتمالاً هم به همین دلیل روان‌شناسانه است که ظهور حد اعلا بازیگری واقع‌نمایانه با ظهور و تثبیت پدیده فیلم‌سازی دیجیتال هم‌زمان است. فیلم‌هایی مانند **پروژه بلروچ** که از نگاه یک دوربین شخصی روایت می‌شوند فضای کافی و مناسبی به بازیگر می‌دهند که تا حد زیادی در بند الزامات دوربین سنگین (فوکوس‌کشی، محدودیت حرکت و...) نباشد. مقایسه جنس بازی در این فیلم‌ها با نمونه‌های سینمایی حادواقعی (hyper real) مثل **نجات سرباز رایان** راه‌گشاست. فیلم اسپیلبرگ به‌رغم نمایش صحنه‌هایی به‌شدت واقع‌نما و هولناک، در زمینه بازیگری فرق چندانی با جریان غالب سینما ندارد. از همین‌جا سرک می‌کشم به دومین تجربه شخصی‌ام.

پس از خواندن برو!

فیلم کوتاه **با تشکر از؟**، **علی و نازی** تماماً از دریچه یک دوربین شخصی روایت می‌شود. فیلم بی‌مقدمه و ناگهان (و طبعاً بدون تیتراژ) آغاز می‌شود. پسری تکیه داده به دیوار اتاق نشیمن خانه‌اش و رو به دوربین برای محبوبش که حالا گمش کرده حدود دوازده دقیقه صحبت می‌کند و از چیزهایی که در این مدت بر سرش رفته می‌گوید. در آخر هم از دوستش علی که صاحب دوربین است و از او تصویر می‌گیرد تا برای دخترک بفرستد

تشکر و البته از او خواهش می‌کند لحظه‌ای از اتاق بیرون برود تا چیزی را خصوصی خطاب به دوربین بگوید. پس از آخرین نمای این پلان‌سکانس و خاموش شدن دوربین به دست شخصیت اصلی فیلم، ناگهان علی را در خیابان می‌بینیم. او هم دوربین را روشن کرده و چیزهایی خطاب به دختر می‌گوید. و سرانجام آخرین کسی که رو به دوربین حرف می‌زند... بگذریم. آشکار است که چنین فیلمی باید حد اعلا‌ی واقع‌نمایی را به نمایش بگذارد و جز این اصلاً به باور مخاطب نمی‌نشیند. مخصوصاً که فیلم تا آخرش هم قراردادش با تماشاگر را نمی‌شکند و این تردید را باقی می‌گذارد که این‌هایی که دیدیم واقعی بودند یا ساختگی. برای رسیدن به این حد از واقع‌نمایی فقط یک راه وجود داشت: واقع‌بینی. یعنی باید آن‌قدر واقع‌بین می‌بودم که بدانم دست‌کم دوربین من و نیز در میان همه آن‌هایی که بازیگر باشند و چهره‌شان به اقتضای چنین فیلمی شناخته‌شده نباشد کسی وجود ندارد که برای فیلمی تجربی و بدون دست‌مزد حاضر باشد دوازده دقیقه دیالوگ یک‌بند را حفظ کند و بدون تپق بگوید و مهم‌تر از این‌ها، همه را به شکلی حادو‌واقعی برگزار کند. راستش بعداً با تجربه‌های دیگر به این نتیجه رسیدم که متأسفانه گویا متناسب با روزگار فست‌فودی و بز در رویی‌مان، دوران حفظ کردن مونولوگ‌های طولانی در یک برداشت و بدون تقطیع، سرآمده و کلاً چنین انتظاری از بازیگران نمی‌شود داشت. همین‌جا تکلیف بازیگری چنین فیلمی تا حد زیادی مشخص می‌شود. باید تمهیدی اندیشید. فیلم‌نامه را برای مشورت به هوشنگ گلمکانی دادم و اعتراف کردم که بعید است بازیگری پیدا کنم که این همه دیالوگ را بتواند حفظ کند و بدون قطع بگوید. پیشنهاد گلمکانی این بود که می‌شود از همین کاغذهای فیلم‌نامه استفاده کرد؛ یعنی بازیگر کاغذها را جلوی خودش روی زمین پهن کند و به آن‌ها نگاه کند و بخواند. به نظرم رسید که راهکار مناسب و جالبی است اما باید برای نگاه کردن‌های مدام بازیگر به زمین چاره‌ای می‌اندیشیدم. چاره این بود: بازیگر باید در همان اوایل کارش خطاب به مخاطبش بگوید که به دلیل اضطراب و حواس‌پرتی و این‌ها ناچار شده حرف‌هایش را روی کاغذ بنویسد و بگذارد جلوی‌ش، و حتی برای لحظه‌ای کاغذها را هم به دوربین نشان بدهد. روز اجرا دو بازیگر فیلم را (که هر دو بازیگر تئاتر بودند) به خان‌ام دعوت کردم. تا این لحظه هیچ فیلم‌نامه‌ای به دست‌شان نداده بودم. از بازیگر اصلی خواهش کردم یک بار فیلم‌نامه را از رو بخواند. دوربین را به دست بازیگر دوم دادم و توضیح دادم که چه قدر مجاز است دستش را تکان بدهد و چه محدوده‌ای را بگیرد و... دوربین بسیار کوچک و سبک بود و این بار هم احمد میراحسان (که لطفش به‌نوعی همیشه شامل حال سینمای تجربی و دیجیتال بوده) دوربین را در اختیارم گذاشت با این تفاوت کوچک که دوربین را از شمال (لاهیجان) برایم به تهران آورد که در نوع خودش محبتی است غیرقابل جبران. به بازیگر اصلی گفتم حالا یک دور تمرینی از روی کاغذ می‌خوانی و فلان‌جا که رسیدی به حضور خود کاغذها اشاره می‌کنی و خیلی مختصر توضیح دادم که شخصیتش چه ویژگی‌هایی دارد. دور تمرینی را ضبط کردیم و او آماده شد برای اجرای اصلی. اما در کمال شرمندگی به او گفتم که اجرای

اصلی‌ای در کار نیست و همین که گرفتیم خود اجرا بود. طبعاً ناراحت و مضطرب شد اما به او اطمینان دادم همان چیزی که می‌خواستیم شده... فیلم را به بخش مسابقه فیلم‌های کوتاه خانه سینما فرستادم. چندی بعد، محمود غفاری که حالا با این یک رؤیاست فیلم‌ساز نام‌آشنایی است و آن زمان عضو هیأت انتخاب آن بخش بود این‌ای میل را برایم فرستاد (فقط بخشی از آن را که مربوط به بازیگری است بی هیچ تغییری در این‌جا منتشر می‌کنم): «خیلی فیلمت رو دوست داشتم ... ایده‌ی خوبی داشت و بازی پسر اولی خیلی خیلی خیلی خوب بود.» خب من پاسخم را گرفته بودم. به همین سادگی. دوستان منتقد دیگری هم فیلم را دیدند و اکثریت آن‌ها همین عقیده را داشتند. می‌خواهم از همین مدخل وارد بحث مخاطره‌آمیزی بشوم که بازیگران را چندان خوش نمی‌آید. بازیگر فیلم من اصلاً نمی‌دانست کجای کلیت فیلم قرار دارد. نمی‌دانست سرانجام فیلم چه خواهد شد. نمی‌دانست چیزهایی که می‌گوید دروغ است یا راست. نمی‌دانست دقیقاً چه بلایی سر این شخصیت آمده که این شکلی شده. اصلاً خود من را هم به‌درستی نمی‌شناخت و با واسطه به کار دعوت شده بود. اما او فقط یک اصل بسیار مهم و بنیادین بازیگری را شرافتمندانه رعایت کرد: به کارگردان اعتماد کرد. و بعداً خودش (محمد علی محمدی) که در فیلم کوتاه بعدی‌ام **اگر اصغر اسکار بگیرد** هم بازی کرد، بارها عنوان کرد که چه تجربه متفاوت و خوبی در اولین حضورش جلوی دوربین ویدئویی داشته و همیشه بنا را بر اعتماد به کارگردان خواهد گذاشت.

بازیگری مانند همه شاخه‌های دیگر فیلم‌سازی، جزئی از یک کلیت است. مجموع این اجزاء همواره نتیجه‌ای فراتر از یک جمع جبری به دست می‌دهند. در واقع کیفیت نهایی فیلم را با بررسی منفرد هیچ‌یک از اجزاء آن نمی‌توان برآورد کرد. فیلم‌سازی، کار مکانیکی نیست گرچه تابع بسیاری از محاسبات ریاضی و منطقی است. فیلم‌سازی به مثابه یک هنر، فرمول‌بردار نیست و به تعداد آدم‌هایی که مرتکب این امر می‌شوند راه و سیاق وجود دارد. هر فیلمی اقتضای خودش را دارد. در هر فیلمی با یک تمهید خاص می‌شود به نتیجه‌ای بهتر رسید و به‌خصوص مقوله بازیگری در سینما از حیث راه‌کار بسیار متنوع است و همین به‌راستی جذابش می‌کند. گاهی بازیگر در تعامل کامل با فیلم‌ساز از تمام زیربوم متن آگاه است و نقشی اساسی در شکل‌گیری متن و اجرای نهایی دارد. گاهی فیلم‌ساز ترجیح می‌دهد عامدانه بازیگر را در بی‌خبری بگذارد یا حتی فریب بدهد تا نتیجه دلخواهش را به دست بیاورد. خواندن گفت‌وگوی بازیگران اصلی **در بند** (پرویز شهبازی) ما را با همین رویکرد اخیر روبه‌رو می‌کند. بگذارید ملموس‌تر بحث کنیم: در همان **کشمکش** که ذکرش رفت بوگارت اوایل فیلم همسرش را به قتل می‌رساند و تا انتها تلاش می‌کند از تمام دام‌هایی که برایش گسترده شده بگریزد. جایی اواخر فیلم یک روان‌شناس مستقیماً توی صورتش نگاه می‌کند و می‌گوید حال‌وروز او شبیه یکی از بیماران

قدیمی‌اش است که زنش را به قتل رسانده بود! واکنش بوگارت در این صحنه تماشایی، ستودنی و کلاس درس محض بازیگری است. او چنان درست نقش را بازی می‌کند که هیچ بدیلی برای آن قابل تصور نیست. اما آیا واقعاً همه بازیگران با علم به تمام فیلم‌نامه می‌توانند این چنین بازی کنند؟ مثال شاخص دیگر به گمانم بازی کوین کاستنر در **no way out** است. او که در پایان می‌فهمیم جاسوس روسیه است در تمام فیلم در نقش یک مأمور سیا بازی دقیق و متوازنی ارائه می‌دهد؛ متوازن از این نظر که به هر حال خود او که می‌داند جاسوس است؛ ماییم که نمی‌دانیم و قرار نیست تا پایان بو ببریم. بازیگر بزرگی مثل کاستنر به خوبی از پس این کار بسیار دشوار برمی‌آید؛ نه کاملاً منهای واقعیت مفروض شخصیتش بازی می‌کند و نه اجازه می‌دهد حقیقتش تا پایان برملا شود؛ کارش مثل بندبازی روی آبشار نیاگارا است؛ تک‌چرخ زدن بر لبه تیغ. اما آیا همه بازیگران می‌توانند این نقش خطیر و ظریف را به این کیفیت و با این آگاهی بازی کنند؟ هر بازیگری چهره و فیزیکی دارد که چه بخواهد و چه نخواهد تداعی‌گر برخی ویژگی‌هاست و بسیاری از فیلم‌سازها از همین ویژگی‌ها کارکردهایی هوشمندانه و گاه نبوغ‌آمیز می‌گیرند. نقش خانم دانورس (جو دیت اندرسن) در **ربکا** (هیچکاک) قطعاً بازیگری با چهره‌ای هراس‌ناک و شک‌برانگیز می‌طلبد تا در تمام فیلم حواس‌مان را پرت کند و فریب‌مان بدهد. نقش گرتا (اینگرید برگمن) در **قتل در قطار سریع‌السیر شرق** (سیدنی لومت) باید چهره‌ای بلاهت‌بار داشته باشد تا لاقلاً ابداً به این یکی شک نکنیم. کایزر شوزه (کوین اسپیسی) در **مظنونین همیشگی** باید چلمنگ‌ترین آدم جمع باشد تا آخرش نفس‌مان را با غافل‌گیری بگیرد. اما وقتی همین کارکردهای فریب‌آمیز، بسامد زیادی در سینما می‌یابند برخی فیلم‌سازها راه‌کارشان را **180** درجه تغییر می‌دهند؛ یعنی گاهی برای یک نقش منفی بازیگری با ویژگی‌های ظاهری منفی به کار می‌گیرند تا ما از همان اول مطمئن باشیم که بعید است آدمی با این چهره‌تابلو آدم‌بد داستان باشد! در **یک فرار بی‌نقص** (دیوید توهی) زوج میلیاووویچ و استیو زان، شرارت از چهره‌شان می‌بارد و دقیقاً به همین دلیل شک نمی‌کنیم که زوج روان‌پریشی که مدام در فیلم از آن صحبت می‌شود همین دو نفر باشند. سازندگان فیلم به درستی راه‌کار معکوس آشکارگی را برای فریب دادن ما برگزیده‌اند. اهمیت انتخاب درست در بازیگری یعنی همین. در سینمای هوشمند، هر بازیگری هر نقشی را نمی‌تواند بازی کند. انتخاب بازیگر کاری ظریف و حساب‌گرانه است و به همین دلیل است که سینمای هالیوود جایگاه مشخص و ممتازی برای انتخاب بازیگر (**casting**) در نظر گرفته است. چنین رویکردی متکی بر این واقعیت است که بازیگر همان عنصری است که بنا به شرایط و مقتضیات فیلم انتخاب می‌شود و باید کارگردانی و هدایت شود نه این که خودش مدعی و راهبر باشد. مسلماً چنین رویکردی برای بیش‌تر بازیگرانی که خودشیفتگی و عطش نمایشگری در آن‌ها بیداد می‌کند، ناگوار است. از این حیث کار با ستاره‌های سینما سخت‌تر به نظر می‌رسد. اما در عمل، ستاره‌ها وقتی به درک درستی از هنر بازیگری می‌رسند و نگاهی تخصصی

و حرفه‌ای به این مقوله پیدا می‌کنند، حاضر می‌شوند دست از جلوه زیبا و فریبای خود بردارند و خودشان را در متن فیلم رها و به کلیت این کار گروهی اعتماد کنند. داستین هافمن در **پاپیون**، شارلیز ترون در **هیولا** و نیکول کیدمن در **ساعت‌ها** با تغییر ظاهرشان خود را وقف کار جمعی می‌کنند و از بدریختی و شناخته‌نشدن ابایی ندارند. مایکل فاسبندر در **شرم**، آل پاجینو در **cruising**، ریچارد گر در **ژیگولوی آمریکایی**، ویلم دفو در **ضدمسیح**، سوزان ساراندون در **بچه خوشگل**، نیکول کیدمن در **خز** و... بی‌نهایت خطر می‌کنند و پنهان‌ترین وجوه فردی خود را در طبق اخلاص می‌گذارند. آنتونی هاپکینز با بازی در نقش هانیبال تقریباً دست به یک خودکشی هنری می‌زند؛ او به‌نوعی می‌میرد تا شاه‌نقشی برای همیشه به جا بماند. اگر چاق شدن رابرت دنیرو برای بازی در **گاو خشمگین** آن قدرها هم دور از دسترس به نظر نرسد اما لاغری افراطی و مرگ‌بار کریستین بیل در **ماشین‌کار** حد اعلاهی رنج کشیدن بازیگر برای فرو رفتن در قالب نقش است.

بگذارید خلاص کنم: بازیگری در پاستوریزه‌ترین حالتش هم امر روان‌نژندانه‌ای است. پذیرش فرو رفتن در نقش دیگران برای نمایش دادن خود، از مقتضیات جامعه مدنی است. نهاد نمایش یکی از نهادهای جوامع مدنی است. گروهی از آدم‌ها گروهی دیگر را سرگرم می‌کنند تا البته از این راه پولی به دست بیاورند و امرار معاش کنند. هر جا پولی مبادله می‌شود کالا/چیزی ردوبدل شده است. بازیگر با تقلید هویت دیگران، بخشی از ثبات و استقلال روانی خودش را برای کسب درآمد به فروش می‌گذارد. البته این را به هیچ وجه منفی نپندارید. من هم برای پول همین مقاله را می‌نویسم و در عین حال از نوشتنش لذت می‌برم. برخی از شما برای پول به دانش‌آموزان درس می‌دهید، برخی برای پول مسافران را در شهرها و بین شهرها جابه‌جا می‌کنید، برخی از شما برای پول بیماران را معالجه می‌کنید و... برای این که پاسخ ابهام احتمالی‌تان در پی خواندن جمله‌های بالا را داده باشم باید تصریح کنم: حرف‌های خیرخواهانه را فراموش کنید. اگر همه دارایی‌تان را از شما بگیرند دیگر جایی برای بحث‌های حکیمانه باقی نمی‌ماند. مجبور می‌شوید بروید سراغ مهم‌ترین و کاربردی‌ترین مهارتی که در خود سراغ دارید تا پول در بیاورید و زندگی کنید. بازیگر هم مهم‌ترین مهارتش مسخ شدن به چهره‌های دیگر است و این جز روان‌نژندی نیست. مبادا خیال بد بکنید. روان‌نژندی لازمه آفرینش هنری‌ست و من دست‌کم در این بستر مطلقاً مثبت به آن نگاه می‌کنم. (دقت کنید که از روان‌پریشی استفاده نمی‌کنم و تأکیدم بر نژندی است) ذات بازیگری (که قطعاً آن را هنر می‌دانم) با بسیاری از هنرهای دیگر متفاوت است. در نقاشی و معماری و کارگردانی و موسیقی و... محصول کار هنرمند دیده و شنیده می‌شود اما در بازیگری هنرمند و هنرش به هم الصاق شده‌اند و جدایی‌ناپذیرند. بازیگری پاسخی دردمندانه به این فراخوان درونی است: «مرا ببینید! بگذارید دیده شوم!» اما یک فیلم‌ساز چه قدر می‌تواند از تمنای بازیگر برای دیده شدن استفاده یا سوءاستفاده کند؟ چه قدر می‌شود وجود

معصوم بازیگری را که میل به دیده شدن دارد برای رسیدن به نتیجه مطلوب آزد؟ رویکردها در سینما همیشه متفاوت بوده. گروهی از بازیگران خودشان با آغوش باز به استقبال رنج و مخاطره می‌روند و به شکل مطلق خود را در اختیار کارگردان می‌گذارند اما گاهی به هر دلیلی بازیگر مطلوب یک کارگردان در میان این گروه وجود ندارد یا اگر هست تمایلی به همکاری ندارد. تدبیر فیلم‌ساز این است که بازیگری را با ویژگی‌های ظاهری نزدیک به مطلوبش (از چهره تا صدا) برگزیند و او را در مسیر اهداف متن پیش ببرد. همین‌جا سرک می‌کشم به سومین تجربه شخصی‌ام.

پس از من تکرار کن

فیلم کوتاه **اگر اصغر اسکار بگیرد** قصه پسر جوانی است که شب مراسم اسکار 2011 از کرج به منزل مجردی دوستش در تهران می‌آید تا بتواند این مراسم را ببیند. احتمالاً چون خودش ماهواره نداشته یا شاید هم دنبال بهانه‌ای برای دیدار دوستش بوده (در فیلم معلوم نمی‌شود). صحبت‌های آن‌ها از سر شب به جاهای مختلفی سر می‌زند و به نزدیکی‌های صبح یعنی زمان پخش مراسم که می‌رسیم هر دو حسابی خسته و فرسوده‌اند. این بار هم فیلم‌نامه‌ای در اختیار بازیگران قرار داده نشد. تصمیم گرفتم به دلیل شیوه تقطیع و تعدد نماها از روش سופله‌خوانی استفاده کنم که البته بسیاری از بازیگران آن را توهینی به خود می‌دانند. اما همان‌طور که حدس می‌زدم این شیوه به خوبی جواب داد و حالا لحظه‌های پرتی که بازیگر در واقع به حرف‌های من گوش می‌داده در حکم واکنش‌های خیلی ظریف او به دیالوگ طرف مقابل در فیلم موجود است. اما نمای نسبتاً طولانی‌ای در فیلم بود که هیچ تقطیعی نداشت و دو بازیگر باید در حین بازی شطرنج درباره کابوس‌های‌شان با هم حرف می‌زدند. این‌جا را جسارتاً یاد رفتار مارلون براندو در **پدرخوانده** افتادم. قاب جوری بسته می‌شد که صفحه شطرنج دیده نمی‌شد. متن‌های دو بازیگر (محمد علی‌محمدی و سهیل ساعی) را روی میز، جلوی چشم‌شان گذاشتم و گفتم از روی همین بخوانید؛ فقط حواس‌تان باشد که این‌جا مثلاً یک صفحه شطرنج هست. لطفاً مهره‌ها را به هم نزنید! اما مهم‌ترین وجهی که در **اگر اصغر...** تجربه کردم و به گواه اغلب کسانی که فیلم را دیده‌اند نتیجه قابل‌قبولی داده، پیش‌برد قصه به ترتیب متن و پرهیز از رج زدن است. تصویربرداری از ساعت یازده شب شروع و شش صبح تمام شد. این دقیقاً همان بازه زمانی بود که خود قصه در آن روایت می‌شد. به این ترتیب پیش‌رفت خستگی و خواب‌آلودگی بازیگران در فیلم بی‌آن‌که تلاشی از جانب آن‌ها طلب کند محصول گذر واقعی زمان و غلبه خستگی بر آن‌ها بود. البته این به هیچ وجه منافی دقت و هوشمندی آن‌ها در ادای درست جمله‌ها و نشان دادن واکنش‌های مناسب نیست. اما آن عنصر خستگی و خواب‌زدگی، محصول یک تلاش بازیگرانه نبود بلکه نتیجه طبیعی یک تمهید مقتصدانه بود. جمله توهین‌آمیز «محدودیت خلاقیت می‌آورد» که برای توجیه سرکوب

اندیشه، زیاد به کار می‌رود به هر حال چندان هم بیراه نیست. در این مورد به خصوص محدودیت اقتصادی و نبود پول برای کرایه کردن دوربین و صدا و ... برای بیش از یک شب، منجر به حفظ راکورد در بهترین حالت مقدور برای یک فیلم کوتاه شد. چه بسا اگر امکان مالی بهتری فراهم بود می‌شد چنین فیلمی را در چهارپنج شب تصویربرداری کرد اما تردید دارم که می‌شد همین تداوم حس فعلی را درآورد. به گمانم فیلم‌سازی امری بسیار سیال و گونه‌گون است. در هیچ قالبی نمی‌گنجد. هر بار می‌شود طرحی نو در انداخت؛ از کارگردانی تا بازیگری. هر فیلم، هر قصه، راه خودش را می‌جوید. مهم فقط نتیجه نهایی است. وقتی عکسی را می‌بینیم که ترکیبش دل‌پذیر و چشم‌نواز یا هشداردهنده و دل‌گداز است، چه اهمیتی دارد که در چه شرایطی با چه دوربینی (دیجیتال یا غیردیجیتال) یا حتی با بی‌بی‌کمک روتوش دستی یا نرم‌افزاری و ... تهیه شده باشد؟ من این قاب را می‌بینم و حظ می‌کنم یا اگر ناگوار باشد رنج می‌کشم. از این منظر، چه فرقی می‌کند بازی درخشان یک بازیگر تا چه حد محصول تمهیدهای فیلم‌ساز بوده و چه قدر به توانایی بازیگر وابسته، یا چه فرقی می‌کند که بازیگر با چه تمهیدی به این کیفیت چشم‌گیر در ایفای نقشش رسیده باشد؟ به تعداد بازیگر و فیلم‌ساز راه وجود دارد و باید پای حرف‌های آن‌ها نشست و تجربه اندوخت؛ گنجینه‌ای کاربردی که در هیچ بحث تئوریک‌ی یافت می‌نشود!