واقع یا نمایش؟

درباره ماهایا پطروسیان، شهره لرستانی

حمیرا آزمانی

«بازی ـ گری» در سینمای ایران و «بازی ـ گران» این سینما و پرداختن به آن، سودای ذهنی و همیشگی بوده است. بحث و نظرهایی که بازیگری و بازیگران در سینمای پس از انقلاب (اگر نه به صورت رسمی) که در محافل و مجامع هنری و میان دست اندرکاران و مسئولان سینمایی برانگیخته، این توجه را شدت بخشیده است. کوشش در جهت تحول در این مقوله، که از مهمترین مسایل سینمای ماست و پرورش نسل جدید هنرمندان این رشته (به استثنای چند تنی که از دوران پیش از انقلاب به فعالیت خود ادامه داده اند) انگیزهٔ آغاز و ادامهٔ این بحث است.

در حالی که نسل جدید و جوان بازیگران این سینما، در بسیاری موارد از مراکز آموزش بازیگری (چه دانشکده ها و چه مدارس و کلاسهای خصوصی پا به عرصه گذاشته اند) پرداختن به چهره های شاخص این مجموعه، ضمن آنکه می تواند شامل بررسی نوع کار هنری ایشان باشد، در عین حال در برگیرندهٔ دیگر بازیگرانی نیز هست که به عنوان زیرمجموعه ای از این مجموعه، عمل می کنند. برای شروع بحث به سراغ دو تن از بازیگران جوان سینمای ایران رفتم.

علت این انتخاب از یکسو، پیشینهٔ مشترك هر دو نفر است، که از تئاتر به سینما آمده اند، همچنین محدودهٔ سنی مشترك هر دو، از سوی دیگر، اکران همزمان یک فیلم شاخص از هر یک و در آخر و مهم تر ازهمه، ارائه دو شیوه متفاوت در بازیگری. «ماهایا پطروسیان» در *راز گل شب بو* و «شهرهٔ لرستانی» در *پناهنده*.

ـ ۱ ـ

راز گل شب بو اکران شد و به سرعت جای خود را به فیلم بعدی سپرد. اما این فیلم به دلیل حضور ماهایا پطروسیان در آن قابل اعتناست. فروش اندك فیلم هم عمدتاً به خاطر پطروسیان است. تماشاچی نه کارگردان را می شناسد و نه تیزر فیلم در تلویزیون، او را جذب می کند. او به خاطر پطروسیان به دیدن فیلم می رود و سرخورده از سالن بیرون می آید. بی اینکه بداند چرا سرخورده شده. چرا از پطروسیان همیشگی خبری نیست، و چرا او در این فیلم برخلاف همیشه آن بار جاذبه و کشش را به همراه نمی آورد.

آنچه که در آخرین کار پطروسیان حائز اهمیت است مرز تفکیک این کار با سایر کارهای وی است. قبل از هر چیز و به دلایلی که توضیح خواهم داد، این کار را از پروندهٔ کاری او، در یک گروه و فیلمهای *پردهٔ آخر* دیگه چه خبر *ناصرالدین شاه* و *هنرپیشه* را در گروه دیگر قرار می دهم. (قبل تر از همه اینها یک نقش کوتاه هم در *عشق و مرگ* داشته).

تفکیک این دو گروه نه به دلیل ویژگیهای سازندگان آنها (کریم مسیحی، میلانی و مخملباف) چه در رابطه با شناخت و باری که به عنوان کارگردان با خود دارند و یا تعداد فیلم های قبلی که در پرونده شان است، در قیاس با سازندهٔ *راز گل شب بو*، که در نوع استفاده از بازیگر و مدیوم مشترکی است که خود بازیگر درچهار فیلم دیگر ارائه داده است.

در *پردهٔ آخر* پطروسیان در قالب بازیگر دوره گرد است. در *دیگه چه خبر* دانشجوی معلق است و بعد ما را به مهمانی رؤیاهایش می برد، در *ناصرالدین شاه* سوگلی حرم است و در *هنرپیشه* کولی است.

ویژگی مشترك همهٔ این نقشها سبب می شود که به چشم «تیپ» و نه «کاراکتر» به بازیگر نگاه کنیم. بعد از آنکه خود او با همین چشم به نقش نگاه کرده و این ارتباط دو سویه به خوبی عمل می کند.

پردهٔ آخر: حضور گروه بازیگران در فیلم. ما پذیرفته ایم که آنها بازیگرند و وجهی نمایشی را با خود به فیلم می آورند. غلو در بازی توسل به ژست و تصویرسازی، سخنوری و استفاده از لباسهای صحنه ای، اگر چه فاصله ای نمایشی را میان ما و بازیگر فیلم بوجود می آورد، اما به دلیل هماهنگی با خواست کارگردان و اجرای

شیرین آن درست عمل می کند و به دل هم می نشیند، در عین حال ما انتظار کاراکتر هم از بازیگر نداریم.

در *دیگه چه خبر* هم قرار نیست کاراکتر یک دختر دانشجو، با جزئیات شکافته شود، او مرتب تغییر موقعیت می دهد: (دانشگاه/ محیط کار/ خانه/ رؤیاها). این تغییر موقعیت، امکان تیپ سازی را برای وی فراهم می آورد. (دانشجو/ منشی/ دختر خانه/ گانگ) و در این گوناگونی پرداخت به کاراکتر نقش از یاد می رود (اگر چه قرار بوده در کل، از این مجموعه به کاراکتر یک «زن» برسیم، اما تکه تکه بودن اجزاء گوناگون آن بازی «تیپ» را توجیه می کند)

ناصرالدین شاه: که اساساً نقش حالت محوری ندارد، موضوع اصلی فیلم هم نیست.

هنرپیشه: که کولی است، حرف هم نمی زند. نباید هم بزند. (لال است) نوعی اطوار نمایشی در بازی به وضوح به چشم می خورد، به خصوص که نقش باید از طریق کنش بیرونی و رفتار، منظور خود را حالی کند. عامی بودنش هم به قضیه کمک می کند.

راز گل شب بو: صحبت فیلم و کارگردان به کنار، نقش جنبهٔ «تیپ» ندارد. زندگی یک دختر با ویژگیهای اجتماعی و مشخص آن

است. مشکلات و جریانات عاطفی که او با آنها روبروست، وقوع حوادثی که به طور روزمره نظایر آن را می توان سراغ داشت.

در چهار فیلم ذکر شده و از میان این چهار، به خصوص در *پردهٔ آخر* *ناصرالدین شاه* و هنرپیشه نقش الگوی دم‌دستی و مکرر شده، در ذهن تماشاچی ندارد، برای همین هم بیش از پیش تماشاچی به دریافت تیپ از نقش، رضایت می دهد. جذابیت نقش و بعید بودنش باعث می شود که ارائه تصاویری زودگذر از نقش، برای تماشاچی لذت بخش باشد.

در دیگه چه *خبر* هم این قضیه به خصوص در فصل رؤیاها، کارکرد دارد.

در *راز گل شب بو* اما این قضیه کار نمی کند. نقش «عام» است و تنها با پرداختن به لحظهٔ نقش و خلق امپرسیون کاراکتر، می توان آن را «خاص» کرد و از آنچه که هست، خارجش ساخت.

استفاده از لباس به معنای خاص و نمایشی و (گریم تا اندازه‌ای) در چهار فیلم ذکر شده، هم

وجه تیپ را افزایش می دهد، و هم بخشی از توجه و تمرکز ما را به جای بازیگر، معطوف خود می کند. آنها جدای از بازیگر، کنجکاوی ما را نسبت به یک دوران و لباسهای متعلقش برمی انگیزد؛ تازگی و شگفتی را با خود می آورد و همه اینها، جایش در *راز گل شب بو*، سخت خالی است.

نکته: به همهٔ موارد بالا، استقرار بازیگر در صحنه پردازی ها را هم اضافه کنید. حرمسرای *ناصرالدین شاه* و خانه قدیمی *پردهٔ آخر* و قیاس کنید با خانه نسبتاً مرفه *راز گل شب بو* که در انواع فیلم های فارسی، نظایر آن مورد استفاده قرار گرفته است.

به تمام چهار فیلم «گروه دوم» کارکرد جثه کوچک یا فیزیک چهرهٔ پطروسیان را هم اضافه کنید. و نتیجه اش را ببینید. در *پردهٔ آخر* که معمولاً ازاین نوع، در گروههای نمایشی یافت می شوند، آس گروه هم هستند. (هم کم سن و سال، و هم ریزمیز) در دیگه چه *خبر* باتوجه به شیطنت دخترك خوب عمل می کنند. در *ناصرالدین شاه* جثهٔ متفاوتش او را از دیگران تفکیک می کند و به سوگلی بودنش کمک می رساند. در هنرپیشه به دلیل هویت پنهان دختر کولی و عجیب غریب بودنش او را خاص تر می کند. این وجه، پنهانکاری او را در غالب فیزیک ناهماهنگش با دیگران (که به روح نابرابرش در قیاس با دیگران تعمیم یافته) افزایش می دهد. از سوی دیگر وقتی که پرده ها کنار می رود و او روح گسترده اش را برای هنرپیشه (عبدی) عیان می سازد، باز هم تضاد معنا و قالب (روح و جسم) به مفهومی زیبا در ذهن مبدل می شود. در *راز گل شب بو*، اما این جثه کارکرد ندارد و هیچ ویژگی خاصی را با خود به همراه نمی آورد.

«پطروسیان» در کارنامه بازیگری تئاتر (قبل از فیلم هایش) یک کار دارد به نام *خواستگاری* از چخوف رجعت به این تنها رفرنس ذهنی و تأثیر بسزایی که این تجربه، برای همیشه برکار بازیگریش گذاشته، به وضوح روی پرده قابل مشاهده است. در *پردهٔ آخر*، بخصوص تقریباً معادل همان بازی است. در دیگه چه خبر که اصلاً بازی نمی کند. (یعنی می کند اما نه بازیگری) در *ناصرالدین شاه*، در مهم ترین سکانس خود (شیون و زاری در حرمسرا) این کنش بیرونی اوست که کارکرد دارد، تعقیب دوربین، اکسیون او را افزایش می دهد و «سر» این و آن هم در اجرای یک عینیت، بی نصیب نمی ماند. و در هنرپیشه که متوسل به وجه نمایشی و رفتارگرایانه است برای بیان مقصود.

در *راز گل شب بو* اما، موقعیت هایی پیش می آید که او نه به صورت تیپ و نه با توسل به کنشهای رفتارگرایانه، باید که احساسات و عواطف خود را منعکس کند و به ما انتقال دهد، برای همین هم هست که بدترین بازی او به شمار می آید، و برای همین هم هست که برجسته ترین صحنه های فیلم، نظیر رویارویی او با منظرهٔ آتش سوزی نامادری اش در خانه، صحنه هایی که حاوی احساس شک و تردید فزایندهٔ او نسبت به رابطهٔ پدرش با خانم پریوش است، و تکاندهنده ترین صحنهٔ فیلم یعنی رویارویی با مادربزرگ واقعی و رسیدن به کشف و شهود و

غیره، به بی رمق ترین و کم تأثیر گذارترین شکل ممکن برگزار می شود.

□

در چهار فیلم «پطروسیان» بازیگران مقابل او (پور صمیمی/ ارجمند)، (الماسی)، (انتظامی/ معتمدآریا/ هاشمی) و (معتمدآریا/ عبدی) می باشند، این حسن علاوه بر افزایش توانایی او و ایجاد موقعیت بهتر برای کار گروهی (از جمله برای خود پطروسیان) در عین حال جای خالی اش را بیش از پیش در *راز گل شب بو* می نمایاند.

دیگر حرف چندانی باقی نمی ماند. درست است که در *راز گل شب بو*، پطروسیان می تواند بر حرکات فیزیکی چهره و بدنش تسلط داشته باشد (و این به دلیل تلاش قابل ملاحظه اش در این زمینه است) اما، چندان تفاوت نمی کند که این فیلم را پطروسیان بازی می کرد یا بازیگر دیگری.

■

شهره لرستانی

اکران فیلم *پناهنده* و نقد و نظر منتقدین دربارهٔ آن به کنار، برای شخص من فیلم از نقطه نظر بازیگری حائز اهمیت است.

لرستانی از تئاتر به سینما آمده. در *آژاکس* (به کارگردانی دکتر صادقی) بازی کرده. یک پسیکودرام کارگردانی کرده، *بنگاه تئاترال* را به صحنه برده، *آنتی گون* آنوی را با موتورسیکلت و سر آخر پایان نامه کارگردانی اش *متوری* را که مبتنی بر مناسک آئین اهل هواست. بعد به سینما رفته. در *نیاز* بازی کرده و «اجازه گرفته تا از پشت ویزور دوربین صحنه را تماشا کند.»

در *ماموریت آقای شادی* بازی کرده و فیلم نامه اش را تصحیح کرده. بعد از آنکه نتوانست دستیار کارگردان بماشد، در *آذرخش* بازی می کند.

دو سریال تلویزیونی دارد.

در *امام علی* نیز جزو گروه کارگردانی هم هست.

در *پناهنده* که نمی دانسته «پشت صحنه باید کتک بخورد یا جلو دوربین»

در پناهنده که موفق ترین کار اوست، در پناهنده که خلاصه خودش است.

امتیاز - ویژگی نقش: کاراکتر که چریک زن است و کاراکتر نوشته شده نه تیپ/ نقش اصلی است. در یک مجموعه مردانه نقش اصلی است، در یک مجموعه مردانه غیر حرفه ای نقش اصلی است. نقش، جا برای بازی و کار دارد. الگوی قبلی و قبل تر بازی شده ندارد. از موقعیت های ویژه ای برخوردار است. نظیر موقعیت استفهام آمیز عشق مثلث و عباراتی که دیگران راجع به شخصیت می پردازند:

«زن عجیبیه ...» (دربارهٔ او).

«فکر نمی کردم اسیر یه مرد بشی ...» (خطاب به او).

«چیزی که می خواستی پیدا کرده ای ... یک تکیه گاه ...» (باز، هم دربارهٔ او).

همه شرایط مطلوب برای یک بازیگر فراهم

است تا نقش آفرینی کند. و لرستانی این کار را می کند: با جسارت فریاد می کشد وقتی که می ترسد، یا نفرت می کند. پروای چین صورتش را هم ندارد.

- اوج یأس را نشان می دهد با چشمان مملو از اشک که در لحظه است و بدون متوسل شدن به ابزارهای اشک آور سینمایی.

تمام شادی درونیش در خنده ای پر هیجان رنگ می گیرد، بی اینکه غم خندهٔ غیر گیشه ای را داشته باشد. با ریتم تند فرارش ترسش را آشکار می کند. خیلی هم طبیعی می دود. اشتیاقش را برای پرده برداری از روی غبار یک زندگی، به حرکتی مسلسل وار و پرشتاب به کشیدن ملافه ها از روی اثاثیه، می سپارد. بارها روی زمین می غلطد و تقلا می کند و خیلی هم طبیعی و چنانچه در واقع اتفاق می افتد، هم می کند. در لحظاتی که باید گوش کند مثل گوش کردن «زاپاتا» و گوش کردن گفتگوی زن صاحبخانه و دخترش، یا باید نظّاره کند مثل نظاره کردن به همسرش و یا هرجایی که بازی «در سکوت» دارد، دست از رفتار برمی دارد و گوش می دهد، یا نظاره می کند.

به نظر می رسد که او به خوبی کار می کند و تماشاچی هم به خوبی او را باور می کند.

همه شرایط مطلوب برای یک بازیگر فراهم است تا نقش آفرینی کند. مشکل هم از اینجا آغاز می شود. اما ببینیم مشکل چیست؟ فریاد کشیدن، گریستن و خندیدن و هرَ رفتار بیرونی دیگر، منعکس کنندهٔ یک کشمکش درونی است. این کشمکش در زندگی به طور غیر آگاهانه و در هنر به شکل آگاهانه صورت می گیرد.

وقتی که ما با صحنه ای روبرو می شویم (با هر تصویر یا «چیزی») در ابتدا آن را می بینیم. پس غیر از ما به عنوان رفتارکننده همیشه یک چیز دیگر، بعنوان موجد رفتار باید که وجود داشته باشد. بعد آن چیز به دلیلی توجه ما را جلب می کند. مثلاً چیزی را به یاد ما می آورد. گاه این به یاد آوردن مستلزم دقت بیشتر یا بذل

تمرکز بیشتر است. بعد تداعی خاطره یا تصویر می‌شود. آن تصویر برای ما خوشایند نیست. شاید بخواهیم از دست آن خلاصی یابیم. در این صورت کشمکشی در درون اتفاق می‌افتد. آن تجربه به دلیلی ما را با خود درگیر می‌کند و از طرف دیگر به دلیلی ما از آن فرار می‌کنیم، این تقابل، تأثیر خود را هرچه که باشد بر رفتار ما آشکار می‌سازد، تنها وقتی به یک نتیجهٔ غالب در این تقلا برسیم سر از یک فریاد یا گریه درخواهیم آورد. این جریان به طور خود به خودی در زندگی صورت می‌گیرد. و از همین روست که غافلگیر کردن آدمها در چنین لحظاتی، بسیار جالب توجه و بیشتر از هر بازی تکاندهنده‌ای گویا و مؤثر است، شما می‌توانید اگر نه مضمون را اما نوع احساس و چگونگی تولید و بروز آن را به صورت یک مقاله یا حتی انشا بنویسید.

کار بازیگر خلاق، تولید همین تجربه است در جریان بازآفرینی. به شکل آگاهانه و با توسل به تکنیک. و از آنجائی که باز آفرینی چه بر صحنه و چه بر تصویر، زمانی فشرده‌تر از زندگی عادی را می‌طلبد، پس بازیگر باید که از خلال یک تجربه کامل، زنده‌ترین، گویاترین، مؤثرترین، زیباترین و بدیع‌ترین لحظات آن را انتخاب کند و آن را بر صحنه یا تصویر، به اجرا در آورد (متناسب با زمان داده شده).

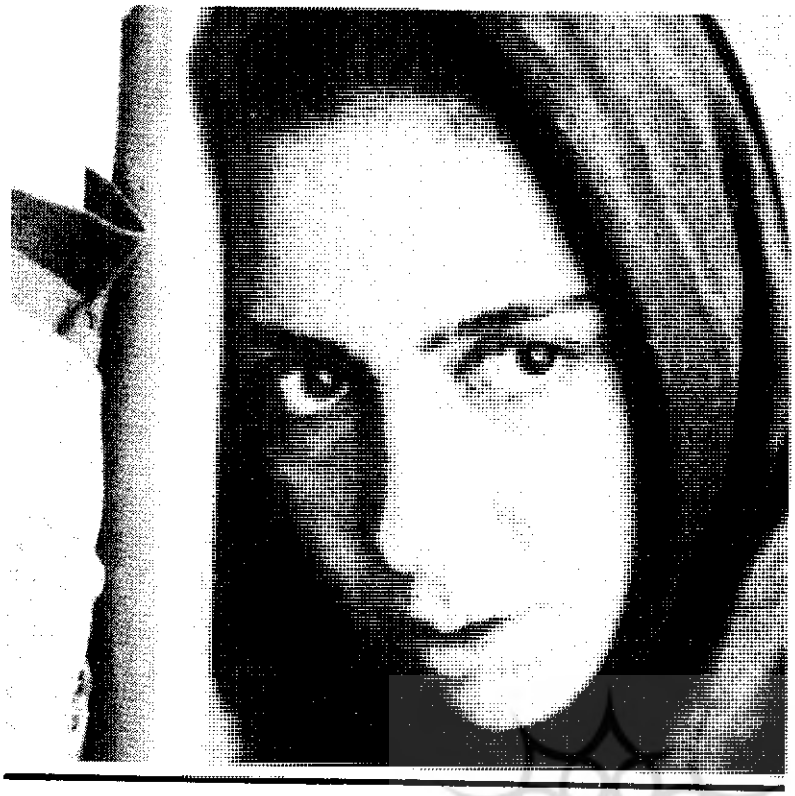
کاهش و فشرده‌تر کردن هر مرحله از نمایش خلق یک احساس، حتماً به نفع بازیگر است، اما حذف و نادیده انگاشتن این مراحل قطعاً یک معنا بیشتر ندارد: عدم آگاهی و تسلط نسبت به مقوله‌ای به نام بازیگری.

گریستن همیشه و همیشه نتیجه گیری یک احساس است. و نتیجه را بازی کردن، کلیشه‌ای است که سالها چه بر صحنه و چه بر تصویر، تک سوار تیزپای پهنهٔ بازیگری است. (همان گونه که فریاد کردن، یا خندیدن یا کوبیدن مشت و نظایر آن، بیان اوج و نقطه ماکزیمم نمایش یک احساس است.) ولی آنچه در کار هنرمند ـ بازیگر قابل اعتنا است، شناسایی و خلق لحظاتی است که به آن اوج، منتهی می‌شود. تلاش برای خلق و شناسایی این لحظات، چنان عظیم و کاری چنان دشوار است که بازی کردن لحظه اوج (فریاد را بر آوردن، اشک را ریختن و خنده را جاری ساختن) در برابر رنگ می‌بازد و غالباً تا مرز تولید آن پیش رفته می‌شود، اما اجرا نمی‌شود. تنها در چنین صورتی است که کلیشه‌های بازیگری، زیر پاگذاشته می‌شود. نگاه کنید به: فریادی که در *سکوت بره‌ها*، جودی فاستر ده بار تا مرز تولید آن پیش می‌رود و روی بوجود آوردن آن تا اوج کار می‌کند، اما هرگز، کشیده نمی‌شود. اشکی که داستین هافمن در *مرگ فروشنده*، شرایط غلطیدن آن را، بارها ایجاد می‌کند، اما حتی وسوسهٔ جاری ساختن آن را بر گونه ندارد. در *دونده ماراتن* هم لارنس الیویه، با گشودن در جعبه الماس، لبخند شادمانه برلب ندارد.

بازی کردن اوج به جای بازی کردن در اوج، سنت عوام پسندانه و غبار گرفته بازی‌گری بر صحنه و تصویر است.

بر می‌گردیم به فیلم. صحنه اول فیلم که در پایان «زاپاتا» ظاهراً کشته می‌شود و «بنفشه» وحشت می‌کند و رویش را از جنازه بر می‌تابد. او را دفن می‌کنند، صحنه دوم از ماشین پیاده می‌شوند و حیران به اطراف نگاه می‌کنند (بنفشه و سعید) کمال می‌گوید: «اونور اون کوهها، ایرانه» ناگهان موجی از شور و شادی به تصویر می‌ریزد، بنفشه می‌خندد و سر قضیه «پیت پیت نفت» شوخی می‌کند. انگار نه انگار که زاپاتا مرده و او می‌توانسته روی این زمینه کار کند و تأثیر آن را با خود داشته باشد. برای همین هم اصلا فرقی نمی‌کند که این صحنه اول باشد، مرگ زاپاتا بعدتر، یا این یکی دوم باشد، آن یکی اوّل. چراکه در هر صحنه، سرجای خودش، نشان داده می‌شود که مثلاً وحشت کرده شده، پرونده‌اش بسته شده، و حالا قرار است با شنیدن نام ایران، شاد بشوند و نشان هم بدهند که شادند. هیچ تسلسلی در پشت سر گذاشتن اوج یک احساس و رسیدن به دیگری در کار نیست. کمال می‌گوید: «اونور اون کوهها ایرونه» ناگهان کلمه ایران شور و شعف زیادی با خود به همراه می‌آورد (چیزی که از ابتدای این صحنه/ صحنه دوم/ باید روی پیش زمینهٔ آن کار می‌شد چرا که: ۱ـ زاپاتا مرده، ۲ـ آنها از مرگ رها شده‌اند، ۳ـ در ماشین می‌دانند که به کجا می‌روند) بنفشه تکرار می‌کند: ایران/ ذوق می‌کند و به کوهها می‌نگرد (که البته نگاه او را نداریم) کات به کمال و سعید داریم / گفتگو می‌کنند/ کات به بنفشه: از بازار تجریش صحبت می‌کند و سرش را میان دو دست می‌گیرد/ از همانجا که قبل‌تر قطع کرده ادامه می‌دهد/ کات به کمال وسعید/ گفتگو می‌کنند/ کات به بنفشه: از مادرش صحبت می‌کند و اشک به چشم می‌آورد/ از همانجا که قبل‌تر، قطع کرده، ادامه می‌دهد/ که طوری بازی شده، انگار بازیگر صبر می‌کند تا کمال و سعید گفتگویشان تمام بشود و او دنباله کارش را بگیرد. بعد دوباره صبر می‌کند تا آنها با هم صحبت کنند و او بعدتر به کارش ادامه دهد. بدون اینکه فواصل زمانی دو کات موجود در میان بازی‌اش را در ذهن مرور کند وبعد از کات، از ادامه شروع کند، با احتساب بازی‌ای که باید در میان دو کات متعلق به کمال و سعید، ادامه می‌داده، یعنی زمان از دست رفته و بازی «باید انجام می‌شدهٔ» متعلق به آن زمان را.

نکته: با این سه پلان در واقع یک پلان بوده و کارگردان بعداً تصمیم گرفته آن را بدل به سه



پلان بکند و لابلایش دو کات به کمال و سعید بدهد، یا کارگردان به بازیگر گفته که تو سه پلان داری، اما او میان بازی اش، که چون گفتگو با خویشتن است، و نباید ربطی به گفتگو کمال و سعید داشته باشد، زرنگی کرده هرجا که نوبت آنها بوده، دست از کار کشیده و استراحت می کرده، و یا اینکه احساسش را برای آنها اجرا می کرده، بنابراین هر موقع آنها صحبت می کرده اند، او دست می کشیده تا دوباره نگاهش کنند و او بتواند ادامه دهد.

وقتی که پیش زمینه تولید یک احساس مهیا نشود، آن احساس ویژگی خاص خود را پیدا نمی کند و اصلا قابل تفکیک با نظایر خودش نمی تواند باشد، نگاه کنید به کنش بازیگر فیلم: کلمه ایران را می شنود، می خندد دست را به دهان می برد/ خوشحال با شنیدن نام وطن/ به خیابانی وارد می شوند که بعداً معلوم می شود تهرون همین دور و برهاست/ می خندد/ برای خیابان وطن.

خانه اش رانشان می دهد و می گوید «اونجا خونه ... ما/ می خندد دست را به دهان می برد برای خیابان نزدیک خانه.

وارد حیاط خانه می شود ونمای عمومی خانه را می بیند/ می خندد و دست را به دهان می برد/ برای قدم گذاشتن در حیاط خانه.

عدم کار روی پیش زمینه ها یک نتیجهٔ دیگر هم دارد. دست بازیگر را از خلاقیت کوتاه می کند و به کلیشه هایش *پناهنده* می سازد:

زاپاتا می میرد/ بنفشه عقب عقب می رود.

با علی روبرو می شوند/ بنفشه عقب عقب می رود.

فردا صبح روز اقامت در خانه علی، او به سمت آنها می آید/ بنفشه عقب عقب می رود

بعد از درگیری سعید و علی با زاپاتا به خانه برمی گردند بنفشه، علی را می بیند/ بنفشه عقب عقب می رود.

یا مثلاً

زنی را که او باعث مرگ شوهرش شده می بیند/ جیغ می کشد.

ازشدت درد به خاطر ضربه ای که بوی خورده / جیغ می کشد.

زاپاتا در صحنه آخر وارد اتاق می شود/ جیغ می کشد.

[ ]

درد شش بار و هرشش بار با حلقه دست برگرد شکم و خم شدن نشان داده می شود چنانکه اسباب شناسایی بوی ایران و بوی برگه میوه (در اتوبوس) هم بینی است.

روی زمین غلطیدن و خود را رها کردن، دویدن با سرفرو افتاده، نفس نفس زدن و درمیان آن از دست رفتن کلام همه و همه طبیعی است، اما روی صحنه و بر تصویرمحلی از اعراب ندارد، مگر آنکه کارگردان قصد ساختن فیلم گزارشی داشته باشد و آدمهایش بازی ـ گر نباشند، چراکه در غیر این صورت ـ کمترین حرکت بازیگر باید که از صافی بازسازی هنری عبور کرده باشد و انجام هر عملی و ولوگرته برداری شده از یک عینیت، باید که از «چشم سوم» بازیگر که مرز تفکیک بازسازی زندگی از زندگی را در هنر و خارج از حیطهٔ آن، مشخص می کند، عبورکرده باشد.

اینجاست که در دویدن، غلطیدن، بدن نه به عنوان مستمسک که به عنوان ابزاری در دست بازیگر که لزوماً بایستی بالاترین امکان بهره برداری را برای بازیگر داشته باشد و به خصوص در هر لحظه چونان هرجزء دیگر متعلق به بازیگر در اختیار و تسلط او باشد، عمل نمی کند، دچار کاستی می گردد و از داشتن معنا عاجر می ماند.

استفاده ازبدن به وسیله یک ابزار در جهت ایجاد یک معنا، در نقشی که گستردگی و نوع نما، امکان ایجاد آن را فراهم آورد هم بدعتی است. اگر چه *درباشو* قبلا تجربه شده) «بازی در سکوت» های نقش وقتی که امکان حرکت (به مفهوم فیزیکی) و حرف زدن از بازیگر گرفته شده هم، ضربه پذیرترین، لحظات نقش را فراهم می آورد. در این لحظات، امکان بازی و اوج ونتیجه هم از بازیگر سلب شده و گره کار به دست جاری شدن تأثیر یک کشمکش درونی بر چهره باز می شود، که جایش بر چهرهٔ بازیگر سخت خالی است.

[ ]

بازی لرستانی در *پناهنده*، اما بهترین کار بازیگری وی به شمار می آید. هم چنین از بسیاری از همتاهای دیگر خود در ارائه این نوع بازی فراتر است. اما چطور؟ برای پاسخ باید به عقب برگشت. به سالهای دانشجویی او اگرچه در پرونده خود چند بازی در تئاتر دارد، اما هیچکدام کارحرفه ای تئاتر به شمار نمی آیند، برجسته ترین آنها بازی در *آژاکس* است که اگرچه خوب نیست، اما ریفرنس ذهنی وی از بازیگری است. یعنی حرکتهای رفتاری و ایجاد هیجان از طریق فریاد. و همچنان اوج را بازی

کردن. اوبعدتر جسورانه تغییر مسیر می دهد و کارگردان تئاتر می شود و چند نمایشنامه را کارگردانی می کند. مجموعه این نمایشنامه ها، اگرچه فاقد کارگردانی در خور اعتنا است، اما همگی جسورانه انتخاب شده اند (گستردگی حیطه این انتخاب و گوناگونی اش، برای یک دانشجو، اگر کیفیت بالایی در رابطه با کارگردانی، نصیب منتخبش نکند، اما به خوبی بیانگر احوالیات درونی او می تواند باشد) ویژگی مشترك دیگر این مجموعه، رهایی کارگردان از یک احساس درونی وجاری ساختن آن بر صحنه است. ریتم تند حاکم بر کل مجموعه، حرکت و ایجاد هیجان از طریق بدن و نوعی جنجال چه در بازی و چه در کارگردانی است. بخصوص در *آنتی‌گون* و *متوری*. در سینما اما وضع فرق می کند.

او در پرونده سینمایی اش *نیاز* را دارد. نکته حائز اهمیت در نیاز کار داودنژاد و کارکرد حضور وی بر تصویر است. قابل اعتناترین صحنه *نیاز* (گفتگوی ابتدایی مادر و فرزند) بیش از آنچه وامدار بازی بازیگران (یا بهتر بگوئیم بازیگر آن، چراکه طرف دوم نوجوان غیر حرفه ای است) آن باشد، وامدار حرکت زیبای دوربین در ابتدا، تراولینگ به سمت مادر و فرزند و نهایتاً تبدیل یک مدیوم شات به مدیوم کلوز است که به قابی از نیم رخ مادر و فرزند و لامپایی که پیشتر روشن شده و در میانشان است، منتهی می شود. این حرکت علاوه برالقای تمرکز و توجه، بر بار معنایی نهفته در تصویر (نور میان مادر و فرزند) از کشش و ایجاد حرکت بسیار عالی برخوردار است.

در *مأموریت آقای شادی* هم تکلیف روشن است، اساساً در فیلمنامه ای که برای بازیگری «خمسه» و نوع کمدی ای که او ادعای اجرایش را دارد، نوشته شده باشد، چندان تفاوتی نمی کند که چه کسی مقابل او بازی کند. فرمانروای یکهٔ پهنه فیلم (ولو به اندازهٔ پهنای یک کف دست) همان خود خمسه است و چه بد که لرستانی، نگارش فیلمنامه را بر اساس امکانات خود نیز، به عهده داشته است.

پس اگر در *پناهنده* کارش موفق تر از بازیهای دیگرش است، به دلیل فراهم شدن امکان بازی، در هماهنگ ترین نقش وی است. و همینطور با آنچه که از سالهای دانشجویی، به عنوان کارگردان وبازیگر، در وی باقی گذاشته است. پاسخ در خود اوست، در شخصیت او و نه در بازی.

مخلص کلام: این اصلا و ابداً اهمیت ندارد که هنرمند حتی در تمام زندگیش چه تعداد تولید هنری داشته باشد، و حتی اهمیت ندارد که این تولیدات با استقبال و جایزه روبرو بشوند یا نشوند (تجربه نشان داده که درخشانترین تولیدات هنری هم از عنایت گوشه ـ چشمی بی نصیب مانده اند) بازیگری را هم چون هر مقوله هنری دیگر باید آموخت و این امکان پذیر نیست مگر با صبر و حوصله و تجربه، ذره ذره و حتماً نزد اساتید و اگر جای اساتید دراین آموزش خالی باشد، خودآموزی به حصول نمی رسد مگر آنکه، گذرسالیان، شتابزدگی ها ومیل سریع به قله رسیدن را بفرساید و از میان ببرد. کوتاهترین راه به دیرپاترین نتیجه منتهی نمی شود.

□

بعد التحریر

سر راه تحویل مطلب به دفتر «نقد سینما»، مجله «گزارش فیلم» شماره آخر را دیدم و گفتگو با بازیگران و کارگردان، فیلم *پناهنده* را. «... وقتی او «زاپاتا» را که منفی ترین شخصیت فیلم است به گونه ای می سازد که در یک لحظه اشک به چشمش می آورد، همین خود نشانه صداقت است. او جسورانه و صادقانه در یک شخصیت منفی نیز به دنبال مثبت ترین ویژگی می گردد. پرداختن به این موضوعها کار هرکسی نیست ...»

(نقل از مصاحبه با شهره لرستانی بازیگر نقش بنفشه در فیلم.)

اولاً گریه کردن بر مبنای هیچ فرمولی نه تنها مثبت ترین که حتی ویژگی مثبت نیز محسوب نمی شود. می شود متأثر از دود سیگار هم اشک ریخت.

ثانیاً این مثبت ترین ویژگی صرفاً از روی کلیشه های فیلمفارسی و قبل تر از آن فیلم هندی، قرار است که تلقی ویژگی مثبت در یک «بدمن» محسوب شود. همان تلقی ای که درمورد بازیگری از آن سخن گفتیم، و همان تلقی ای که بازیگر مورد نظرمان، در فیلم با آن دست به گریبان بوده.

نکته: زاپاتا بر مبنای کلیشه ای ترین فرمولها هم اشک نمی ریزد. چه حتی در فیلم مذبور هم دارد به خال خودش گریه می کند. ■