بررسی نظریه‌های عمده درباره‌ی بازیگری سینما

یک سر چشمه‌ی معنا

محمد هاشمی

بازیگری سینما شاید از جهتی مهم‌ترین عنصر پراگماتیک درام نمایشی همچون سینما باشد، چرا که اولین و بی‌واسطه‌ترین عامل رابطه برقرار کردن مخاطب با فیلم و هم‌ذات‌پنداری با شخصیت‌های آن است و شاید همین امر است که باعث شده مهم‌ترین رکن سینمایی که می‌خواسته با انبوه مخاطب ارتباط برقرار کند، استفاده‌اش از «ستاره»ها یا بازیگران مشهور و مردم‌پسند باشد. از سوی دیگر به خاطر همین ویژگی پراگماتیک بودن و ارتباط بی‌واسطه، عمده نظریه‌پردازی‌ها درباره‌ی بازیگری سینما، هم‌چنین با توجه به دارا بودن سابقه‌یی قابل قبول در تئاتر، خیلی زود وارد بطن سینما شده و تبدیل به شیوه‌هایی عملی برای بازیگری سینما می‌شود.

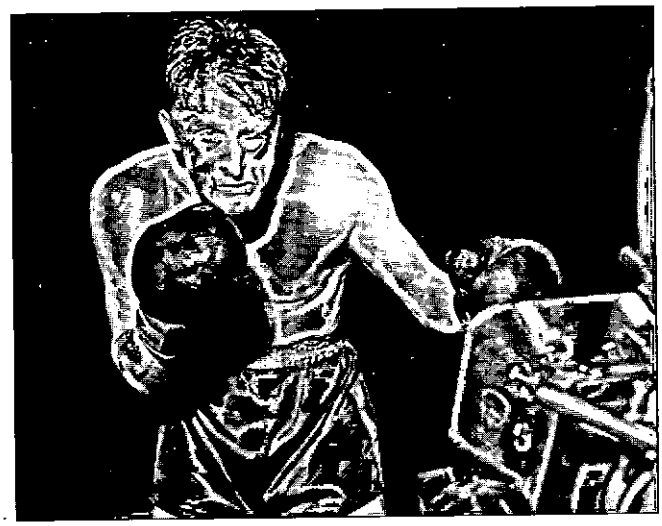
بازیگری درونی؛ بازیگری بیرونی

مشهورترین و مهم‌ترین نظریه‌ی بازیگری سینما، نظریه‌ی بازیگری درونی و بازیگری بیرونی است.

نقل است که سر صحنه‌ی فیلم «دونده‌ی ماراتن» (جان شله‌زینگر)، «داستین هافمن» جوان به سختی مشغول تمرین تمرکز و حس گرفتن و عرق‌ریزی روحی برای ایفای نقش خود بوده است اما «لارنس اولیویه»ی پیر که نقش مقابل او را در این فیلم ایفا می‌کرده این تلاش زایدالوصف هافمن را مورد انتقاد قرار می‌دهد و به او توصیه می‌کند تنها کاری که یک بازیگر باید انجام دهد این است که مقابل دوربین برود و بدون هر نوع تلاش بیهوده و اضافی، خیلی راحت نقش خود را بازی کند. این تفاوت دو نوع دیدگاه نسبت به بازیگری در مثال مذکور، ناشی از همان تفاوتی است که میان دو شیوه‌ی بازیگری درونی و بیرونی وجود دارد. نمونه‌ی بازیگری درونی را در سینمای ایران می‌توان در بازی مرحوم «خسرو شکیبایی» ردیابی کرد که آن‌قدر درون حس ناشی از رفتن در جلد دیگری غرقه می‌شد که گاه حتی ویژگی‌های فیزیکی نقش را به‌طور کامل با خودش یکی می‌کرد؛ مثلاً نقل است که او وقتی نقش یک آدم بیمار تب‌زده را بازی کرد پس از ایفای نقش واقعاً خودش دچار تب‌زدگی شده یا سر صحنه‌ی یکی از فیلم‌های «احمد امینی»، صبح روز فیلمبرداری بدون حتی یک کلمه حرف زدن و تنها با سر تکان دادن و رفتار سرد به دیگران سلام کرده و بعداً معلوم شده که او می‌خواسته صدایش را برای نقش خاصی که می‌بایست آن روز بازی می‌کرده تازه نگه دارد که این – شاید – یکی از افراطی‌ترین روش‌ها در نوع بازیگری درونی را در تلاش برای یکی شدن با نقش به منصه‌ی ظهور می‌رساند.

در واقع پایگاه و نقطه‌ی عزیمت این دو نوع بازی در نظریه‌های بازیگری تئاتر نهفته است. در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، «استانیسلاوسکی» در روسیه نظریه‌یی درباره‌ی شیوه‌یی از بازیگری در تئاتر ارایه کرد که متکی بر باورپذیری و درک درونی نقش بود. استانیسلاوسکی این نظریه را در تقابل با سیستم ستاره‌سازی تئاتر روسیه ارایه داد، چون در آن زمان ستاره‌های تئاتر روسیه بیش‌تر نقش‌هایی را بازی می‌کردند که بتوانند در آن‌ها خودشان را به نمایش بگذارند و نه نقش را در حالی که او معتقد به بازیگری ناتورالیستی و طبیعت‌گرا بود و به نظرش بازیگر باید به قالب همان نقشی فرو می‌رفت که در حال بازی کردنش بود. به نظر استانیسلاوسکی کار بازیگر روی نقش در جریان تأثر، تجسم و تخیل نقش شکل می‌گیرد و در این راه آمادگی‌های خاص و تمرین‌های ویژه‌ی فیزیکی و روانی به او یاری خواهد رساند. در واقع نظر استانیسلاوسکی برخلاف نظریات کمونیستی بود که در همه‌ی زمینه‌ها در کشورش جریان داشت و مبنای داوری همه چیز قرار می‌گرفت، چون نظریه‌ی او بر اهمیت به فردیت استوار بود نه بر فرایندهای جمعی و تفکر «کمونیسم» همان‌گونه که می‌دانیم به جامعه‌یی اشتراکی و همسان‌ساز نظر دارد که در آن اهداف و آرمان‌های فردی جایی برای ابراز ندارند، بلکه تنها اهدافی که در راستای حفظ و سامان دادن به طبقه‌ی «پرولتاریا»ست مورد توجه قرار می‌گیرد و بقیه مردود می‌شود. به همین دلایل نظریه‌ی بازیگری استانیسلاوسکی در زمان خود در مخالفت با رویکردهای مسلط کمونیستی در زمینه‌های هنری قرار گرفت.

در مقابل نظریه‌ی بازیگری حسی، درونی یا زیرپوستی استانیسلاوسکی، نظریه‌ی شاگردش «مایر هولد» قرار داشت. مایر هولد به بازیگری بر اساس بیومکانیک معتقد بود. نظر استانیسلاوسکی این بود که باید ابتدا به درک درونی از نقش رسید و آن را باور کرد تا سپس امکان بیرونی کردن نقش فراهم شود، یعنی او به یک نوع فرایند از درون به بیرون نظر داشت، اما مایر هولد به جلوه‌های بیرونی و «ژست» بازیگر توجه می‌کرد. به همین دلیل است که در تئاتر استانیسلاوسکی بازیگر سلطان صحنه است اما در تئاتر مایر هولد بازیگر در حد ابزار و اجزای صحنه جلوه‌گر می‌شود. ریشه‌ی نظریه‌ی بازیگری مایر هولد، «فوتوریستی» است. او بازیگر را همچون عنصری از یک سیستم می‌بیند که در آن «ماشینیسم» حرف اول را می‌زند، ماشینیسمی که گذشته‌ها را کنار می‌نهد و روی به سوی آینده دارد. از نظرگاه مایر هولد بازیگر یک آبرعروسک است – خودش اصطلاح بازیگر / عروسک یا بازیگر / مانکن را به کار می‌برد – که همچون یک ماشین زنده



و با نمایش بیرونی نمود دارد. این نظریه چون رویکردی همسان‌ساز داشت بیش‌تر با ماهیت تفکرات کمونیستی همساز بود و بدین سان در آینده توجه بیش‌تری از سینماگران روسیه را در جهت بیان اهداف و ایده‌آل‌های انقلاب کمونیستی به سوی خود جلب کرد و حتی می‌توان گفت به‌طور غیرمستقیم در نظریه‌ی تاریخی تدوین «آیزنشتاین» نیز مؤثر بود؛ از آن‌جا که مهم‌ترین تأثیر خود را در نظریه‌ی «کوله‌شف» گذاشت که معتقد بود بازیگری اصیل در سینما، نوعی از بازیگری است که مبتنی بر نظریه‌ی مایر هولد در تئاتر باشد و این یکی از پایه‌های آزمایش‌های بسیار معروف او در تدوین به نام «آزمایش‌های ماژوخین» شد. او در این آزمایش‌ها سه نمای متفاوت را به نمای درشت چهره‌ی بی‌حالت «ماژوخین» - بازیگر معروف آن زمان سینمای روسیه - پیوند زد و از آن نتایج حسی متفاوتی گرفت؛ برای مثال نمای درشت چهره‌ی وی در پیوند با کاسه‌ی سوپ، «گرسنگی» را، در پیوند با بازی بچه‌ها، «شادی» را و در پیوند با نمای تشییع‌جنازه، «غم و اندوه» را به تماشاگر القا می‌کرد. به این ترتیب فارغ از این که آزمایش کوله‌شف زمینه‌ساز تئوری تاریخی «مونتاژ دیالکتیکی» آیزنشتاین شد، این نکته را هم خاطرنشان کرد که آن چه از بازیگر برای سینما مهم است تنها حضور فیزیکی‌اش است و نه چیز دیگر. در این آزمایش ویژه او «پیوند» را جایگزین «بازیگری» کرده بود تا حس مورد نظرش را به تماشاگر القا کند و هیچ نیازی به تلاش بازیگر برای یکی شدن با نقش یا در حس نقش فرو رفتن احساس نمی‌شد. بعدها البته این نظریه و تبعاتش با نظریه‌ی میزانسن و واقع‌گرایی «آندره بازن» مورد چالش قرار گرفت و ایرادهای بسیاری بر آن وارد شد اما تأثیر آن در جهاتی دیگر بر بعضی فیلمسازان صاحب سبک باقی ماند تا در جهت ارایه‌ی جهان‌بینی خود یا برآوردن هم‌ذات‌پنداری تماشاگر از دستاوردهای این نظریه استفاده کنند و طبیعی است که این تأثیرپذیری با نوع بازیگری‌یی که از نظر مایر هولد اصیل فرض می‌شد، ترکیب می‌گشت؛ مثلاً برای «روبر برسون» بازیگر یک هنرمند تفسیرگر نیست، بلکه صرفاً یکی از «مصالح خام» سینماست. در واقع برسون از حرفه‌یی‌ها پرهیز می‌کند دقیقاً به این دلیل که آن‌ها می‌خواهند عواطف خود را از راه بازی القا کنند. برسون نیز مانند «پودوفکین» بر آن است که احساسات و اندیشه‌ها را در یک فیلم نباید به شیوه‌ی تئاتری رساند بلکه این کار را باید به شیوه‌ی سینمایی، با الحاق نماها در راه تولید ارتباط‌های همبسته انجام داد. بدین سان برسون در فیلم «زن آرام»، یک درگیری خشن خانوادگی را تا حدود زیادی منحصراً با استفاده از تصاویر درها و پنجره‌ها که به تصویرهای بی‌حالت دو بازیگر اصلی - و آماتور - فیلم پیوند خورده‌اند القا می‌کند.

«آنتونیونی» گفته است که از بازیگرانش فقط به عنوان بخشی از اجزای یک کمپوزیسیون - مثل یک درخت، یک دیوار یا یک تکه ابر - استفاده می‌کند. بسیاری از مضامین اصلی فیلم‌های آنتونیونی از خلال لانگ‌شات القا می‌شود، لانگ‌شاتی که در آن ترکیب آدم‌ها و زمینه‌ی آن‌ها در جهت دلالت بر حالت‌های روحی و روانشناختی بغرنجی به کار می‌رود. شاید آنتونیونی بیش از هر کارگردان معاصر خود نسبت به دگرگونی‌های معنایی به اعتبار میزانسن حساس باشد. به این اعتبار، دلالت معنایی یک خط دیالوگ بر حسب این که بازیگر آن را ایستاده در برابر دیواری آجری یا در یک خیابان سوت و کور ادا کند، دگرگونی‌پذیر است. آنتونیونی هم‌چنین اشاره کرده است که اگر بازیگری جمله‌یی را در نیم‌رخ بگوید، کاملاً معنایی متفاوت با گفتن همان جمله در تصویر تمام‌رخ خواهد داشت. «مایک نیکولز» در صحنه‌یی از فیلم «فارغ‌التحصیل» از این تکنیک‌ها استفاده کرده است. یک زن میانسال (آن بنکرافت) از خیانت معشوق جوانش (داستین هافمن) آگاهی یافته است. او در گیجی و آشفتگی به دیواری در خانه‌اش تکیه می‌دهد، در حالی که دوربین به آرامی رو به پشت و بالا کرین می‌کند. تصویر زن رنگ‌پریده‌ی در هم شکسته که در نتیجه‌ی گستره‌ی پهن و سپید و بی‌روح دیوار نقش حقیری پیدا کرده، احساس پریشان‌حالی ناگهانی او را به مراتب به شیوه‌ی تأثیرگذارتری القا می‌کند تا این‌که بر فرض، از شیوه‌ی بازی درونی در آن استفاده می‌شد.

برخی از تمهیدات خیره‌کننده‌ی سینمایی «آلفرد هیچکاک» نیز در نتیجه‌ی کاهش سهم بازیگران به حداقل حاصل شده است؛ برای مثال در فیلم «خرابکاری»، هیچکاک با «سیلویا سیدنی»، یک بازیگر تئاتر، همکاری داشت که به دلیل آن که هیچکاک در یک صحنه‌ی تعیین‌کننده‌ی فیلم به او مجال بازیگری نداده بود، سر صحنه زیر گریه زد.

این صحنه حاوی یک جنایت است، آن‌جا که قهرمان زن دوست‌داشتنی فیلم شوهر خشنش را به خونخواهی برادر جوانش که به‌وسیله‌ی او کشته شده به قتل می‌رساند. البته در یک بازی حسی، به‌احتمال می‌شد افکار و احساسات این زن را از خلال حالات مبالغه‌آمیز چهره‌ی خانم بازیگر القا کرد ولی هیچکاک متوجه شده بود که در زندگی واقعی، چهره‌ی مردم گویای اندیشه و احساس درونی آن‌ها نیست. هیچکاک به دلایل گوناگون ترجیح داد که این عواطف و افکار را از راه پیوندهای تدوین القا کند. دکور اصلی صحنه یک میز غذاخوری است. زن به شوهرش نگاه می‌کند که طبق معمول در حال غذا خوردن است. سپس در یک کلوزآپ، یک ظرف حاوی گوشت و سبزی را می‌بینیم که کارد و چنگالی در کنارش قرار دارد. دست‌های زن پشت ظرف دیده می‌شود. بعد هیچکاک به زن غوطه‌ور در فکر قطع می‌کند که دارد یک تکه از گوشت را می‌بُرد، سپس مدیوم‌شاتی از صندلی خالی برادر، کلوزآپ دست‌های زن با کارد و چنگال، کلوزآپ قفس قناری - که برای او یادآور برادر مرده‌اش است - کلوزآپ از چهره‌ی پراندیشه‌ی زن، کلوزآپ بشقاب و کارد و ناگهان کلوزآپی از چهره‌ی پر از سوءظن شوهر؛ او متوجه ارتباط میان کارد و حالت اندیشناک زن شده است زیرا دوربین به جای کات به کارد، به سویش پَن می‌کند. مرد بلند می‌شود و به کنار او می‌رود. هیچکاک با شتاب به کلوزآپی از دست زن کات می‌کند که به کارد می‌رسد. کات به کلوزآپ درشتی از چاقو که در تن مرد فرو می‌رود. کات به یک توشات (نمای دو نفره) از چهره‌ی آن دو؛ چهره‌ی مرد از درد در هم پیچیده، چهره‌ی زن وحشت‌زده است. کات به مدیوم‌شاتی که جسد بی‌جان مرد از کادر بیرون می‌افتد.

در هر حال چه حس مورد نظر کارگردان از راه بازیگری به دست آید و چه از طریق شیوه‌های تدوین یا میزانسن، مهم‌ترین چیز آن است که همان «حس» درست از کار درآید و هر کارگردان شیوه‌ی خاص خود را برای این منظور برمی‌گزیند. کسانی هم هستند مانند «الیا کازان» و «اینگمار برگمان» که در مقام کارگردانان برجسته‌ی تئاتر و سینما روش‌های خود را، بسته به مقتضیات دراماتیک فیلم، به گونه‌یی قابل ملاحظه تغییر می‌دهند. برای فیلم کردن یک صحنه، فقط یک روش درست وجود ندارد. ممکن است کارگردانی مانند برگمان اندیشه‌ی ویژه‌یی را از راه بازیگری القا کند، حال آن که «کارل تئودور درایر» به فرض همان اندیشه را از راه مونتاژ یا کمپوزیسیون برساند؛ هر دو نسخه می‌تواند تأثیرگذار باشد، نکته این است که هر آن چه کارکرد دارد درست است.

امروزه بازیگری درونی و بیرونی را با تعابیری متفاوت‌تر نیز به کار می‌برند و بازیگری درونی را عمدتاً به بازیگرانی نسبت می‌دهند که حس‌های خود را کنترل‌شده‌تر و به شیوه‌ی پنهان‌تر و پوشیده‌تری ارایه داده و بازیگری را یک بازیگر بیرونی می‌گویند که با اغراق در حالت چهره و حرکات بدن تمام احساسات خود را در هر لحظه به کامل‌ترین وجهی و بدون هیچ نوع پوشیدگی و مخفی‌کاری در اختیار تماشاگر می‌گذارد. علاوه بر آن، دیگر تفکیک این که یک بازیگر نقش خود را به شیوه‌ی درونی یا بیرونی ارایه می‌دهد امکان‌پذیر نیست. ممکن است یک بازیگر به مناسبت نقش خود، عمده‌ی آن نقش را به یکی از این دو شیوه ایفا کند اما به‌طور مسلم لحظاتی نیز پیش خواهد آمد که گمان کند ایفای نقشش به شیوه‌ی دیگر تأثیرگذاری بیش‌تری خواهد داشت، چون در آن لحظه بیش‌تر منطبق با مقتضیات صحنه خواهد بود. از آن‌جا که اساس و روح درام بر کشمکش و تنش استوار است، تعدادی از بهترین آثار تاریخ سینما آثاری هستند که یک نوع کشمکش اصیل میان دو بازیگر در آن فیلم‌ها حاصل شده که یکی از آن‌ها بنا به شخصیتی که ایفا می‌کرده باید عمدتاً متکی بر نوع بازیگری درونی بازی می‌کرده و بازیگر دیگر، باید بازیگری بیرونی بیش‌تر در رأس کارش قرار می‌گرفته است. برای روشن شدن این موضوع، به دو نمونه‌ی شاخص از سینمای جهان و ایران اشاره می‌کنیم.

- مخمصه (مایکل مان، ۱۹۹۵)

در این فیلم دو غول بازیگری، «رابرت دنیرو» به عنوان یک تبهکار حرفه‌یی و «آل پاچینو» به عنوان یک پلیس حرفه‌یی، رو در روی هم قرار می‌گیرند. این دو بازیگر بزرگ هر دو در مدارس بازیگری مشابهی درس خوانده‌اند، یعنی از دانش‌آموختگان مکتب نوین بازیگری‌یی هستند که شاگردان استانیسلاوسکی در آمریکا پایه‌ریزی کردند. رابرت دنیرو در مدرسه‌ی «American Workshop» زیر نظر «استلا آدلر و لی استراسبرگ» و آل پاچینو در مدرسه‌ی «Actors Studio» زیر نظر «لی استراسبرگ» و هم‌چنین در مدرسه‌ی «هربرت برگوف» پرورش یافتند اما دنیرو پرچمدار بازیگری درونی شد و پاچینو، بازیگری بیرونی. دنیرو حتی در زمان‌هایی که نقش نیاز

به یک نوع عمل‌گرایی شدید بیرونی دارد، با نوع نقش‌آفرینی خود آن را درونی می‌کند و به همین خاطر است که شاید بتوانیم او را شمایلی جاودانی از یک جنایتکار سینمایی بدانیم که قتل‌هایش را در کمال خونسردی به انجام می‌رساند؛ به یاد بیاوریم جایی را که او در فیلم «تسخیرناپذیران» (برایان دی‌پالما) در نقش «آل کاپون» در یک عکس‌العمل ناگهانی با چند ضربه‌ی چوب بیسبال یکی از افرادش را به هلاکت می‌رساند، در حالی که قبل از آن در کمال خونسردی جملات طعنه‌آمیزی را ابراز می‌داشته است. در مقابل پاچینو به‌طور معمول بازی بیرونی اغراق‌شده‌یی را ارایه می‌دهد که مبتنی بر حرکات درشت‌نمای اعضای بدن است به طوری که خیلی از اوقات او را همچون شمایلی از موعظه‌گری خشمگین بر سکوی وعظ با دستانی بالارفته و چشمان از حدقه بیرون‌زده و فریادهای پرخاشگرانه و رگ گردن برآمده در ذهن می‌آوریم؛ در مورد شیوه‌ی بازیگری پاچینو به یاد بیاورید صحنه‌ی طولانی خطابه‌ی نهایی او را در فیلم «وکیل‌مدافع شیطان» (تیلور هکفورد) که در نقش آبرشیطانی به هیئت انسان درآمده با حرکات غلوشده‌ی موعظه‌گرانه‌ی بیرونی، ناگهان تبدیل به مرکز تمام توجه و حواس تماشاگر در مدتی طولانی با هنر بازیگری‌اش می‌شود.

فیلم «مخمصه» برای هر دو شخصیت پیش‌داستان‌هایی قرار می‌دهد تا ما را با پیچیدگی‌های بسیار زیاد هر یک از آن‌ها آشنا کند و این شخصیت‌پردازی در فیلمنامه به درستی مبتنی بر نحوه‌ی نقش‌آفرینی دو بازیگر، با هدایت کارگردان، قرار می‌گیرد. دنیرو در نقش «نیل مک‌کالی» یک ایده‌ی مهم در زندگی‌اش دارد که آن را دو بار در طول فیلم تکرار می‌کند و آن این که باید طوری زندگی کنی که هر وقت لازم شد در عرض ۳۰ ثانیه هر آن چه را که در این زندگی داشته‌یی بگذاری و بگریزی؛ به همین دلیل است که تن به ازدواج نمی‌دهد و حتی زمانی که به ازدواج نزدیک شده، وقتی در خطر قرار می‌گیرد زن ایده‌آلش را رها می‌کند و می‌گریزد و در عرض ۳۰ ثانیه فراموش می‌کند که می‌توانسته با این زن ایده‌آل در آینده زندگی مناسبی بسازد اما در عین این روحیه‌ی به ظاهر خشن، درون آرامی دارد به طوری که آن‌قدر می‌تواند به یک زن احساس آرامش و امنیت را هدیه دهد که حتی

وقتی این زن می‌فهمد او یک تبهکار خطرناک است عشق او را به خودش باور می‌کند و باز هم ترجیح می‌دهد با او همراه باشد. در مقابل، مأمور پلیس «وینسنت هانا / پاچینو» قرار دارد که گرچه در جایگاه مأمور قانون حافظ امنیت و آرامش در جامعه‌ی بیرونی است، اما در حیطه‌ی شخصی و خانوادگی‌اش آن‌چنان نمی‌تواند چنین احساس امنیتی را برقرار کند. او همیشه وجه کاری زندگی‌اش را به جنبه‌ی شخصی آن ترجیح می‌دهد و نمی‌تواند بین این دو تعادل حاصل کند و درخواست همسرش را هم مبنی بر تلاش برای ایجاد این تعادل با خشونت و استهزا پس می‌زند، چون به نظرش وقتی قاتلی بیرون خانه با خونسردی آدم می‌کشد او نمی‌تواند نگران سرد شدن غذایی باشد که همسرش برایش آماده کرده است. به همین دلایل است که او زندگی خصوصی ناآرام و از هم پاشیده‌یی دارد و البته این بیش‌تر به عنوان یک «شوهر» است و نه به عنوان یک «پدر»، چرا که همیشه می‌تواند جای خالی پدر عیاش و مادر بی‌توجه دختر زنش را پر کند تا حدی که دختر حتی وقتی می‌خواهد خودکشی کند، در منزل هانا این کار را به انجام می‌رساند چون مطمئن است که هانا به موقع به فریاد او خواهد رسید و او را از مرگ نجات خواهد داد. در عین حال در زندگی شغلی نیز روش‌های هانا چندان مورد پسند عرف و قانون به نظر نمی‌رسد، برای مثال مجرمان خرده‌پایی را که نقش خبرچین را برایش ایفا می‌کنند پیوسته مورد تهدید و ارعاب و خشونت قرار می‌دهد تا شاید به او خبری درباره‌ی باند بزرگ تبهکاری مک‌کالی بدهند. پس ایفای نقش این شخصیت نیاز به جلوه‌های بیرونی‌تری دارد، چون شخصیت خاص هانا از خلال تعاملی که با خانواده، مجرمان و سایر همکارانش دارد حاصل می‌شود که مبتنی بر نوع برخوردهای فیزیکی‌تری است. بنابراین وقتی در سکانس به‌یادماندنی‌یی که این دو شخصیت رو در روی هم قرار می‌گیرند و بهترین گفت‌وگوها برای این سکانس توسط فیلمنامه‌نویس نوشته می‌شود، بهترین جلوه‌ی تعارض میان این دو شیوه‌ی بازیگری که هم‌تراز دو نوع طرز تلقی ناشی از دو نوع شخصیت‌پردازی متباین است رخ می‌دهد. در عین حال این را هم درک می‌کنیم که این دو نوع شخصیت / دو جایگاه اجتماعی / دو نوع ادبیات رفتاری / دو نوع شیوه‌ی بازیگری کاملاً متفاوت، دو روی یک سکه هستند به طوری که بدون وجود یکی، آن دیگری معنای وجودی خود را از دست می‌دهد. پس باید هر یک در جایگاه خود، کار خود را به درستی انجام دهند تا این زنجیره‌ی معناآفرینی تا زمانی که آن‌ها هستند، هستی خود را امتداد دهد. بدین سان است که هر یک می‌دانند به محض این که بخواهند، دیگری را از سر راه بر خواهند داشت و در عین حال هیچ یک از آن‌ها تمایل درونی به انجام این کار ندارند.

سکانس درخشان نهایی فیلم که در آن نیل مک‌کالی در آستانه‌ی مرگ دستانش را در دستان وینسنت هانا می‌فشارد و هانا با چشمانی که اشک در آن حلقه زده به مک‌کالی در لحظات نزدیک به مرگی که خودش آن را رقم زده تسلی می‌دهد، به تمامی نمود آن است که این دو در آستانه‌ی یکی‌شدن با هم هستند و حتی شاید با نگرشی اغراق‌آمیز بتوان گفت مرگ جسمی مک‌کالی در حکم مرگ روحی وینسنت هاناست، چون جهان آن‌ها تنها با این

جسم و روح است که ماهیت معنایی می‌یابد.

یکی از مهم‌ترین لوازم و مسببات از کار درآمدن تمام این ادراک‌های پیچیده از جهان ذهنی و عینی این دو شخصیت از تناسب، در عین تباین دو شیوه‌ی بازیگری به دست آمده است؛ بازیگری عمدتاً درونی دنیرو در نقش نیل مک‌کالی تبهکار و بازی عمدتاً بیرونی پاچینو در نقش وینسنت هانای پلیس.

آژانس شیشه‌یی
(ابراهیم حاتمی‌کیا، ۱۳۷۵)

در این فیلم «پرویز پرستویی» به عنوان «حاج‌کاظم»، یک رزمنده‌ی بسیجی سابق که آرمان‌هایش را از جنگ گذشته در جامعه‌ی حال جست‌وجو می‌کند اما نمی‌تواند آن‌ها را بیابد و در پی تبعات بیرونی این معضل به یک عصیان فردی می‌رسد، در مقابل «رضا کیانیان» به عنوان «سلحشور»، پلیس امنیتی امروز که آرمان‌هایی متفاوت را نه در گذشته که در حال و آینده جست‌وجو می‌کند، قرار می‌گیرد. به این ترتیب گذشته‌گرایی آرمانی و احساسی حاج‌کاظم در مقابل آینده‌نگری عقل‌گرایانه‌ی سلحشور قرار می‌گیرد و نوعی چالش و کشمکش از این فرایند حاصل می‌شود. از سویی عملکرد حاج‌کاظم در جهت گروگانگیری افراد داخل یک آژانس هواپیمایی یک قانون‌شکنی محسوب می‌شود که طی آن تعدادی آدم بی‌گناه و از همه جا بی‌خبر را درگیر مسئله‌ی شخصی خود می‌کند که بعضی‌هایشان مثل آن زن تازه از فرنگ برگشته به هیچ وجه آرمان‌های حاج‌کاظم را درک نمی‌کنند و برای بقیه هم که به‌طبع حفظ امنیت فعلی‌شان مهم‌تر است تا دغدغه‌ی حفظ آرمان‌های گذشته.

حاج‌کاظم در دفاع از «عباس»، هم‌رزم سابقش، دست به گروگانگیری می‌زند تا بتواند بلیت مسافرت او به خارج از کشور در جهت بیرون آوردن ترکش یادگار جنگ از گردنش و پیشگیری از مرگش را به دست آورد، چون به اعتقاد حاج‌کاظم، عباس نماد تمام آن آرمان‌های گذشته است که باید پاس داشته شود و نباید از میان برود اما عملکردی که در راستای هدف حفظ عباس در پیش می‌گیرد نتیجه‌یی معکوس به بار می‌آورد؛ هم از آن‌جا که این کنش خشن بیرونی حاج‌کاظم باعث عصبیت عباس می‌شود و می‌دانیم تجویز پزشک است که عباس نباید عصبی شود

چون باعث نزدیک شدن ترکش به نخاعش خواهد شد و هم از این جهت که عباس از این کنش حاج‌کاظم چندان رضایتی ندارد چون می‌بیند با چنین ادبیات رفتاری خاطر آسوده‌ی مردمی که سال‌ها برای امنیت همان‌ها جنگیده و از جان مایه گذاشته است مخدوش و ناآرام شده، بنابراین این روشی نیست که با آن بتوان خاطره‌ی عباس را به عنوان نماد آرمان‌های گذشته در اذهان این آدم‌هایی که حافظه‌های تاریخی کوتاه‌مدتی دارند بسان یک خاطره‌ی خوش و به‌یادماندنی حک کرد و دقیقاً عکس این نتیجه حاصل می‌شود. به هر حال از هر سو که به کنش حاج‌کاظم با شیوه‌ی عقلانی بنگریم، آن را دارای ماهیتی ویرانگرانه می‌یابیم ولی در عین حال، این باعث نمی‌شود که نتوانیم با آن احساس هم‌ذات‌پنداری کنیم. ما کنش حاج‌کاظم را غیرعقلانی و ویرانگرانه می‌یابیم اما در عوض به او حق هم می‌دهیم، چون حاج‌کاظم با بازی درونی و حسی پرویز پرستویی به ما باورانده است که آرمان‌های گذشته ارزش آن را دارند که حال که از آن‌ها چشم‌پوشی و به آن‌ها توهین شده فردی مثل حاج‌کاظم برای یادآوری‌شان به دیگران دست به چنین عصیانی بزند و حتی گاه این عصیان فردی را تنها راهی می‌یابیم که حاج‌کاظم برای نمایش مظلومیت نسل خودش و تلنگر زدن به ذهن دیگران برای یادآوری تقدس آن آرمان‌ها پیش رو داشته است؛ برای مثال وقتی که رییس آژانس در ابتدای فیلم زبان به ناسزا و توهین و تحقیر حاج‌کاظم می‌گشاید تماشاگر نیز همچون حاج‌کاظم خود را در چنان بن‌بست معنایی احساس می‌کند که برای رهایی از آن و رسیدن به نوعی رستگاری، روشی غیر از شکستن شیشه‌ی مقابل و عصیان بعدی به ذهنش خطور نمی‌کند و با چنین فرایند احساسی است که در عین تمام اقتضائات عقلی و منطقی، از نظر احساسی به حاج‌کاظم حق می‌دهیم و با او همدردی می‌کنیم. سلحشور اما آن آرمان‌های گذشته را تمام‌شده می‌بیند. به نظر او اگر آن آرمان‌ها به‌جا، عقلانی و متناسب بودند، نمی‌بایست به چنین اعمال آشوبگرانه‌یی ختم می‌شدند؛ اعمالی که اعتبار سیاسی داخلی و خارجی را خدشه‌دار می‌کنند و چهره‌یی نامناسب از کشور ایران در منظر جهانی ارایه می‌دهند. با توجه به چنین استدلال‌هایی ما نظرگاه سلحشور را عقلانی می‌بینیم و از منظر عقلی به او حق می‌دهیم و بازی بیرونی کیانیان نیز با جلوه‌های اغراق‌شده‌ی حرکات بدن و نوع بیان جدی و خشن کلمات با همان مناسبات موعظه‌گرانه و سخنرانی‌گونه به این نقش نوعی باورپذیری منتهی به مکانیسم‌های عقلانی اعطا می‌کند - توجه کنیم که چگونه این جایگاه موعظه‌گرانه در نقش سلحشور / کیانیان در تقابل با جایگاه درد دل‌کننده و شاهدخواهانه‌ی حاج‌کاظم / پرستویی قرار می‌گیرد، در صحنه‌یی که او شروع به تعریف داستان برای آدم‌های داخل آژانس می‌کند که با نوع نقش‌آفرینی‌های متفاوت کیانیان و پرستویی متناسب است - اما در عین حال مختصاتی هم در شخصیت سلحشور قرار داده شده است که ما را از هم‌ذات‌پنداری کامل با او بازمی‌دارد و مهم‌ترین آن‌ها همین خشونت نهفته در رفتار و کلام سلحشور است که آن را در تعارض با مفهوم ایجاد آرامش و

امنیتی که در ماهیت شغل او وجود دارد قرار می‌دهد. حتی گاه کنش‌هایی دارد که تماشاگر را نسبت به او بیزار می‌کند؛ مثلاً تلاشش برای خارج کردن اسلحه از دست حاج‌کاظم با خدعه و نیرنگ که بی‌نتیجه می‌ماند یا جایی که در پایان فیلم وقتی نامه‌یی از سوی مقامات بالا می‌رسد که به حاج‌کاظم و عباس اجازه می‌دهد از آژانس خارج شوند و با هواپیمای شخصی به خارج از کشور بروند، باز هم با پیش‌زمینه‌ی فریب سالوس‌منشانه‌یی نقشه‌ی دستگیری آن دو را کشیده و بهانه می‌آورد که این نامه یک فاکس است و تا اصل آن را نبیند راضی نخواهد شد.

اما این هم مهم است که در این فیلم زندگی شخصی حاج‌کاظم و نوع آرمان‌گرایی و حتی گذشته‌بازی که مخالف با منافع خانواده‌اش بوده و باعث می‌شود فرزندش نتواند به درستی او را درک کند نیز مطرح می‌شود. در این‌جا البته همسر حاج‌کاظم که همان «فاطمه»ی آرمانی اوست با او همراه و همدل است، چون وی نیز ماهیتی مربوط به گذشته دارد، اما فرزندش که بیش‌تر جهان فکری‌یی متناسب با حال و آینده دارد نمی‌تواند با او همراه باشد. در عوض به زندگی شخصی سلحشور پرداخته نمی‌شود یا این زندگی شخصی آن‌قدر مهم قلمداد نشده که به آن پرداخته شود. این است که وقتی بالگرد حامل عباس و حاج‌کاظم به هوا بلند می‌شود، سلحشور را در میان خیابان خلوت صبح تنها و بی‌پناه می‌یابیم. به نظر می‌رسد حاج‌کاظم و سلحشور هر یک به گونه‌یی «تنها» هستند، اما حاج‌کاظم بیش‌تر در وجوه بیرونی و سلحشور در وجوه درونی و این تنهایی وجه تشابهشان را می‌سازد که می‌تواند آن‌ها را تبدیل به دو روی یک سکه کند؛ همان‌طور که عقل و دل، آرمان و واقعیت و گذشته و آینده، دو روی یک حقیقت جهان‌شمول را در قالب این دو شخصیت و با دو شیوه‌ی بازیگری متفاوت نمایان می‌سازند.

«ابراهیم حاتمی‌کیا» انتخاب بسیار درستی داشت اگرچه در فیلم بعدی خود، «روبان قرمز» نیز دغدغه‌ی همین انواع تقابل‌ها و چالش‌ها را با برگزیدن لحن استعاری و آبستره، با استفاده از بازیگری درونی پرستویی در نقش «داوود» گذشته‌باز و آرمان‌گرا در مقابل بازیگری بیرونی کیانیان در نقش «جمعه»ی عقل‌گرا، عنوان کرد و باز هم یکی

دیگر از بهترین آثار کارنامه‌ی فیلمسازی‌اش را ارایه داد.

نوع دیگری از تقسیم‌بندی نیز در انواع روش‌های بازیگری وجود دارد اما هر یک از این انواع باز هم در یکی از دو نوع کلی درونی و بیرونی قرار می‌گیرند. این تقسیم‌بندی برای بازیگری چهار گونه قایل است:

۱- بازیگر شخصیت

بازیگر شخصیت، بازیگری است که می‌کوشد شخصیتی خلق کند که آمیزه‌یی از روان خود و روح پرسوناژ نوشته‌شده است. بازیگران شخصیت می‌توانند پرسوناژهای خویش را پالوده کرده، آن‌ها را در جلد پرسوناژهای جدیدی بپوشانند که کامل، طبیعی و بر اساس واقعیت هستند. اگرچه تماشاگر از وجود بازیگر آگاه است، ولی به تصویر جدید شخصیت واکنش نشان می‌دهد و فوراً خود بازیگر را فراموش می‌کند. انتخاب جزییات فیزیکی توسط «داستین هافمن» برای هر شخصیتی که بازی می‌کند، مبتکرانه و اصیل است. «راستو» در «کابوی نیمه‌شب» یک فرد خوش‌قلب و کمی عقب‌مانده است. راه رفتن، طرز حرف زدن و درجه‌ی اعتماد عاطفی او به دیگران، همگی انتخاب‌های متمایز تصویر سینمایی هافمن هستند. در «سگ‌های پوشالی» ساخته‌ی «سام پکین‌پا»، هافمن یک مرد خودخواه و سرد ولی مؤدب می‌آفریند که به مدافع بی‌رحم خانه‌ی خودش بدل می‌شود. در «آگاتا»، تنها لحظاتی موفق به جذب نشانه‌های فیزیکی می‌شود که برای شخصیت «والی استانتون» برگزیده است. با این حال هافمن بیش از اکثر بازیگران دیگر می‌کوشد تا برای هر شخصیتی که بازی می‌کند، پرسوناژی جدید خلق کند. تفکیک این دو، بازیگر و شخصیت، غالباً در این نوع بازیگری قابل تشخیص نیست، یعنی نمی‌دانید که کجا یکی تمام شده و دیگری کجا آغاز می‌شود یا کدام قسمت، از شخصیت خود بازیگر نشأت گرفته و کدام قسمت متعلق به شخصیتی است که او نقش‌آفرینی می‌کند. داستین هافمن در کابوی نیمه‌شب و آگاتا موفق شد رفتارهای شخصیتی خود را پنهان و مطیع رفتارهای شخصیت‌های این دو فیلم کند یا خود را از درون به این نقش‌ها نزدیک کند. ما در بسیاری از این شخصیت‌پردازی‌های موفق یک مخرج مشترک پیدا می‌کنیم: مقارن با دوگانگی بودن و بازی کردن بازیگر، ما هم‌زمان یک دوگانگی در خود شخصیت مشاهده می‌کنیم.

۲- بازیگر تیپ

دومین گونه‌ی بازیگر سینما بر اثر قابلیت فیزیکی فیلم و وزن زیبایی‌شناسانه‌ی افراد به کار گرفته شده در آن پدید آمده است. «لویی ژووه» بازیگر فرانسوی، این وزن زیبایی‌شناسانه را چنین توصیف می‌کند: «هر انسانی دارای وزن مشخصی است. کسی شاید در حضور تماشاگران بگوید که کمدین وزن مخصوص یا کیفیت حضور دارد. کمدین باید بیاموزد از این دینامیسم، این حالت خاص که او را احاطه می‌کند، استفاده کند». به‌طور معمول در تئاتر فرانسه لغت کمدین به بازیگری اطلاق می‌شود که کلیه‌ی

نقش‌ها را بازی می‌کند نه کسی که نقش را تحریف می‌کند تا متناسب با شخصیت خود او شود. همان‌گونه که یک نقاشی از طریق ترکیب‌بندی، فرم، رنگ و بافت واکنش بیننده را برمی‌انگیزد، حضور فیزیکی بازیگر نیز به همین نحو عمل می‌کند. این حضور فیزیکی یگانه و منحصر به فرد یا حالت خاص، طی دوران کودکی رشد می‌کند و در بعضی موارد از طریق آموزش و تجربه حاصل می‌شود. این حالت شامل سلسله‌یی حرکت و فعالیت درونی است که به نسل‌های قبل بازمی‌گردد. در فیلم دوربین از این دینامیسم، همان‌طور که ژووه آن را می‌نامد، استفاده می‌کند؛ چه بازیگر آن را به کار بگیرد، چه نگیرد یا حتی چه بازیگر از کیفیت وزن مخصوص حضور خود آگاه باشد، چه نباشد. چهره، رفتارها و حالت خاص هر کس در سینما می‌تواند یک زندگی جدا از زندگی فرد یا بازیگر پدید آورد. چهره به یک معنا، یک پرسوناژ قابل شناسایی می‌شود که شاید با هویت غیرسینمایی بازیگر منطبق باشد یا حتی نباشد. «اسپنسر تریسی، مارلین دیتریش، گری کوپر، برت لنکستر، کرک داگلاس، جیمز استوارت، کاترین هپبورن، جون کرافورد، جان وین، پیتر لوره، بت دیویس، همفری بوگارت و سیدنی گرین استریت» به سبب این پدیده بازیگر تیپ محسوب می‌شوند. هر نام، هویتی است که تماشاگر فوراً به آن به عنوان یک شخصیت واکنش نشان می‌دهد. در بسیاری از کارهای بازیگران تیپ، دامنه‌ی عواطف تنها چند نت از آلت موسیقی بازیگر را در بر می‌گیرد و ما می‌بینیم که همان اکتاو در محیط‌های متفاوت، در کشمکش‌های مختلف و در یک رشته از دوره‌های تاریخی دایماً تکرار می‌شود؛ لباس، گریم، دکور و شرایط، تغییر می‌کنند ولی شخصیت و واکنش‌های او به لحاظ عمق و پیچیدگی به همان صورت باقی می‌ماند. بعضی از منتقدان هنوز ادعا می‌کنند که این ستاره‌های بزرگ بازیگر نیستند در حالی که در دنیای تصویرگرای فیلم، هر چهره را با هر نت موسیقایی ویژه‌یی که این چهره می‌نوازد باید «بازیگر» نامید. این بازیگران تیپ نمی‌توانند مسئول قید و بندی باشند که طبیعت و قدرت فیلم بر وجود آن‌ها تحمیل می‌کند؛ هنوز از آن‌ها خواسته می‌شود انتظارات خاصی را که هر بازیگر باید برای تماشاگرانش برآورده سازد، برآورده کنند. آن‌ها هرگز نمی‌توانند

شخصیتی خلق کنند غیر از آن مردی که نیروی تصویرپرداز دوربین پرورش می‌دهد، اما قادرند از طریق یک سلسله بروزهای واقعی عاطفی و ارگانیک پیشرفت کنند؛ هرچند اغلب این اتفاق رخ نمی‌دهد. بر چهره‌ی هر یک از بازیگران تیپ یک دنیا تجربه نگاشته شده است و سینماروها خواهان آن هستند که پرسوناژهای خاص مخلوقشان از یک فیلم تا فیلم دیگر به همان صورت باقی بمانند. عبور از مرز میان بازیگری شخصیت و بازیگری تیپ نیازمند آن است که بازیگر نقشی را پیدا کند که اجازه‌ی این عبور را به او بدهد. بعضی از ستاره‌ها / بازیگران بزرگ – برای مثال مارلون براندو یا بت دیویس – از آن‌جا که روی بازی در گستره‌ی گوناگونی از نقش‌ها اصرار داشتند همواره از تشخص ویژه‌یی برخوردار بودند، ولی حتی تا همین اواخر چنین نقش‌آفرینانی حکم استثنایی بر قاعده‌ی معمول را داشته‌اند. اگرچه از رویه‌ی تیپ‌نقش سوءاستفاده فراوان شده ولی این رویه آن‌قدرها هم که می‌نماید، سرسری نیست؛ نسخه‌ی «جورج کیوکر» از «رومئو و ژولیت» نمونه‌ی روشنگری است. این فیلم مفتخر به بازی برخی از ممتازترین – یا به عبارتی صحنه‌دیده‌ترین – بازیگران کمپانی متروگلدن‌مایر بود؛ «لزلی هاوارد» در نقش «رومئو»، «نورما شیرر» در نقش «ژولیت» و «جان باریمور» در نقش «مرکوشیو». این ترکیب می‌توانست روی صحنه اجرای خیره‌کننده‌یی ارایه دهد، زیرا زبان «شکسپیر» را به زیبایی ادا می‌کرد، ولی فیلم آکنده از بی‌مناسبتی‌هاست؛ آشکار است که ژولیت سال‌هاست که سیزده سالگی‌اش را پشت سر نهاده، رومئو میانه‌سال است و مرکوشیو شکم‌گنده است و به پنجاه‌ساله می‌زند. این که چنین آدم‌های بالغ و جاافتاده‌یی رفتار کودکانه داشته باشند سبب شده تا کل کنش دراماتیک مضحک جلوه کند. سی سال بعد، «فرانکو زفیرلی» همین اثر را فیلم کرد و از نوجوانان برای ایفای نقش‌های اصلی بهره جست، در نتیجه فیلم او کامیابی درخشانی به دست آورد. این کامیابی عمدتاً به این دلیل بود که کارگردان، بازیگران اصلی را بر حسب تیپ آن‌ها برگزیده بود.

۳- بازیگر فیزیکی

سومین گونه‌ی بازیگر سینما در این تقسیم‌بندی، بازیگر فیزیکی است. این بازیگر کسی است که یا تیپی را تجسم می‌بخشد که در زمان حال برای عموم مردم ایده‌آل است، نظیر «الی مک‌گرا»، «بودرک» یا «برک شیلدز» و یا کسی است که دارای فیزیکی ویژه است، نظیر «مارتی گلدمن» یا «راکوئل والش». بهره‌برداری از جسم ویژگی خاص این نمونه‌هاست.

۴- بازیگر طبیعی

چهارمین گونه‌ی بازیگر سینما در این رده‌بندی، بازیگر طبیعی است. چنین کسی به‌طور معمول فردی است که توسط کارگردان، از توی خیابان پیدا شده است. اگرچه شخصیت این فرد آن‌قدر جذاب نیست که بتواند هویت خود را ارایه دهد، ولی در عین حال یک هویت منحصر به فرد است

«عباس کیارستمی» به استفاده از نابازیگران معروف است؛ او از بازیگران طبیعی استفاده می‌کند تا جلوه‌های طبیعی را که از فیلم خود انتظار دارد به منصه‌ی ظهور برساند

که به درستی در خصوصیات فیزیکی مناسب عینیت پیدا کرده، مفاهیم بزرگ احساسی پنهان در زیر جسم را منعکس می‌کند. در این‌جا چیزی تحت عنوان بازیگر - فرد وجود ندارد؛ فرد، خود بازیگر است. بازیگر طبیعی در صورتی موفق است که کارگردان او را در حالتی ناخودآگاه نگه دارد. به کار گرفتن بازیگران طبیعی - همان چیزی که در این‌جا به عنوان نابازیگر یا بازیگر غیرحرفه‌یی متداول شده است - در سینما اکثراً توسط فیلمسازانی بوده که خواهان بازیگر به معنای متعارف آن نیستند. برای مثال «آنتونیونی» معتقد است شرط اساسی یک بازیگر سینما، «حالت بیانگری» اوست؛ به این معنا که او باید جالب بنماید. از نظر او هیچ تکنیک بازیگری، بی‌حالتی چهره را جبران نمی‌کند. «روبر برسون» معتقد است که فیلم را می‌شود «با چشم‌پوشی از اراده‌ی آن‌هایی که در آن ظاهر می‌شوند، با استفاده از نه آن چه می‌کنند بلکه آن چه هستند» ساخت. آنتونیونی با این نظر موافق است. او می‌گوید: «نیازی نیست که بازیگر فیلم بفهمد حضورش به سادگی کافی است». «آیزنشتاین» نیز از بازیگران حرفه‌یی پرهیز داشت. زمانی او پرسید که چرا از یک بازیگر بخواهیم نقش دهقانی را تجسم کند در حالی که می‌شود بیرون زد و از یک دهقان واقعی فیلمبرداری کرد. در سینمای ایران، «عباس کیارستمی» به استفاده از نابازیگران معروف است. او از بازیگران طبیعی استفاده می‌کند تا جلوه‌های طبیعی را که از فیلم خود انتظار دارد به منصه‌ی ظهور برساند؛ برای مثال در فیلم «خانه‌ی دوست کجاست» از بچه‌های روستایی شمال کشور برای بازی در فیلمی استفاده می‌کند که موضوعش و فضا و مکانش هم یک روستای شمالی است یا در فیلم «زیر درختان زیتون» که درباره‌ی زلزله‌ی رودبار و منجیل است از نابازیگرانی درگیر در همین حادثه‌ی طبیعی و واقعی استفاده می‌کند. او حتی وقتی در همین فیلم از «کشاورز» در یکی از نقش‌های اصلی اثرش استفاده می‌کند، که یک بازیگر حرفه‌یی است، به بازی او رنگی از «ناتورالیسم» منطبق با جهان اثرش می‌بخشد. مشهور است که کیارستمی روش‌های خلاقانه‌یی برای بازی گرفتن از این بازیگران طبیعی به کار می‌بندد؛ مثلاً در فیلم «طعم گیلاس» برای این‌که احساس ترس را به یک سرباز در نقش خودش القا کند چاقویی خونین را به‌ناگاه در جلوی او قرار می‌دهد و از او یک احساس ترس طبیعی و بازی‌یی بر این مبنا می‌گیرد به طوری که وقتی این سرباز پا به فرار می‌گذارد، همین فرار را به‌طور طبیعی و واقعی در فیلم داریم اما کیارستمی بر مبنای نیاز فیلم از این فرایند معنای دیگری می‌آفریند: سرباز به خاطر این وحشت کرده که شخصیت اصلی فیلم از او درخواستی غیرطبیعی داشته است، این که پس از خودکشی‌اش روی جسدش خاک بریزد. این دقیقاً روشی است که تمام کارگردانان بزرگ سینما که به استفاده از بازیگران طبیعی اعتقاد دارند در جهت بازی گرفتن از این نابازیگران به کار می‌گیرند؛ برای مثال آنتونیونی در مورد هدایت یک نابازیگر گفته است: «مجبور شدم او را با خشونت کارگردانی کنم. قبل از هر صحنه باید او را در حالتی مناسب با آن صحنه‌ی خاص قرار می‌دادم؛ اگر صحنه غمگین بود مجبور بودم او را به گریه بیندازم، اگر صحنه شاد بود باید او را به خنده وامی‌داشتم».

بازیگری از منظر نشانه‌شناسی

نشانه‌شناسی رویکردی مدرن در نقادی درام و هنرهای دراماتیک است که فیلسوفانی همچون «پیرس» و «فردینان دوسوسور» آن را پی ریختند و نشانه‌شناسان معاصر همچون «رولان بارت»، «امبرتو اکو»، «اریکا فیشر - لیخته» و «پاتریس پاوی» آن را دسته‌بندی کردند و نظام بخشیدند. «کریستین متز» اولین نظریه‌پردازی بود که سینما را از منظرهای نشانه‌شناسانه مورد بررسی قرار داد. نشانه‌شناسی، نشانه‌ها را به سه گونه‌ی کلی تقسیم‌بندی می‌کند:

۱- نشانه‌ی شمایلی (Icon)

در این نوع نشانه بین علت و معلول - صورت و معنا یا دالّ و مدلول - تشابه ظاهری وجود دارد، مثلاً عکس هر فرد یا پرتره‌ی او شمایلی از خود آن فرد است. هم‌چنین علایم گرافیکی را می‌توان نشانه‌ی شمایلی دانست؛ برای مثال تصویر قاشق و چنگال بر سردر یک رستوران، نشانه‌یی شمایلی از آن رستوران است.

همه‌ی یک نمایش دراماتیک، در بنیاد شمایلی است؛ هر لحظه رویداد دراماتیک، نشانه‌ی تصویری و صوتی مستقیمی است از واقعیت بازسازی‌شده‌ی داستانی یا مانند آن. دیگر نشانه‌های یک نمایش دراماتیک نیز در گستره‌ی همین تقلید شمایلی عمل می‌کنند.

واژه‌های گفت‌وگوها و حرکت‌های بازیگران، نوع دیگری از نشانه است ولی در نمایش دراماتیک در زمینه‌ی بازآفرینی شمایلی کاربرد آن‌ها در «واقعیت»ی جای می‌گیرند که مورد تقلید قرار گرفته است.

۲- نشانه‌ی نمایه‌یی (Index)

در نشانه‌ی نمایه‌یی بین صورت و معنا - دالّ و مدلول - رابطه‌ی علت و معلولی (Cause & Effect) برقرار است؛ مثلاً «نم خاک» نشانه‌ی نمایه‌یی «باران»، «تب» نشانه‌ی «بیماری» یا «رد پا» نشانه‌ی «عبور» است.

اداها و اشاره‌های ما در زندگی واقعی که بازیگران آن‌ها را تقلید می‌کنند، نشانه‌ی نمایه‌یی محسوب می‌شوند؛ نشانه‌هایی که به موضوعی اشاره می‌کنند، مانند پیکان‌هایی که بر تابلوی خیابان‌ها دیده می‌شود یا چون کسی از من بپرسد «فلانی کجاست؟» با انگشتم به سوی آن کس اشاره می‌کنم. این نشانه‌ها را «اشاره‌ی مستقیم» هم می‌گویند، چون معنای آن‌ها ناشی از ارتباط مستقیمشان با موضوعی است که نمایش می‌دهند.

«گلوی آن سگ مختون را گرفتم و ضربه‌یی به او زدم، این‌گونه ...»؛ این جمله از «اتللو»ی شکسپیر نمونه‌یی بسیار روشن است از مواردی که متن به حرکت یا اشاره‌ی ویژه‌یی نیاز دارد و بازیگر در اجرا آن را «بازی» می‌کند، حرکتی که به تنهایی همه‌ی معنایش را به واژه‌ها می‌بخشد و می‌تواند نمونه‌یی از نشانه‌ی نمایه‌یی در نمایش دراماتیک قلمداد شود.

۳- نماد (Symbol)

در نماد، بین صورت و معنا یا دالّ و مدلول رابطه‌یی قراردادی وجود دارد، مثل «صلیب» که نماد مسیحیت است یا ترکیب دو حرف «س» و «گ» که طبق قرارداد فارسی‌زبانان به حیوان ویژه‌یی اشاره می‌کند. نشانه‌یی چون «دود»، هم می‌تواند نشانه‌یی نمایه‌یی قلمداد شود و هم نماد، چون هم می‌تواند نشانه‌ی آتش باشد و هم بر خبر دادن از خطر یا محل استقرار در فرهنگ سرخپوستان بومی آمریکا و طبق قرارداد آن‌ها دلالت کند که دلالتی «نمادین» است. پس گاه یک نشانه امکان دارد در چند نوع مختلف آن ظاهر شود.

بازیگر روی صحنه یا پرده در وهله‌ی نخست خودش است، یعنی همان «کس» واقعی که

هست با ویژگی‌های جسمانی و صدا و خوی ویژه، در وهله‌ی دوم او خودش است که با لباس و چهره‌آرایی و صدای دگرگون‌یافته و رفتاری ذهنی که ناشی از بررسی آن شخصیت خیالی و نزدیک شدن به اوست به کسی دیگر و به تمثال جسمانی آن شخصیت تبدیل شده، ولی در وهله‌ی سوم، و مهم‌تر از همه، خود «داستانی»یی است که بازیگر آن را اجرا می‌کند؛ همان چیزی است که دست آخر در ذهن هر تماشاگر نمایش پدید می‌آید.

بازیگری که نقش «هملت» را بازی می‌کند، نشانه‌یی برای شخصیت تخیلی هملت است با همه‌ی فردیت پیچیده‌ی این فرد خیالی؛ نیز، شاید برای برخی از تماشاگران نماینده‌ی گروهی از انسان‌ها - شاهزادگان، روشنفکران صاحب اندیشه، پسران گرفتار مهر مادر، وضعیت ناخوشایند بشر و شماری از موارد دیگر - باشد ولی این بازیگر بیش‌تر فردیت واقعی‌اش را از نام‌آوری‌یی که در مقام بازیگر دارد به دست می‌آورد. در این‌جا بازیگر یک نشانه به توان سه است، زیرا مردی به جای نشانه‌یی نشسته که خودش نشانه‌ی مردی است که او نیز همچون مردی واقعی که هست شناخته و ارزیابی می‌شود.

از آن چه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که «بازیگری» در سطوح مختلف می‌تواند هر سه نوع نشانه‌های شمایلی، نمایه‌یی و نمادین را در بر بگیرد. یک بازیگر یک نشانه‌ی شمایلی است از آن جهت که در عین این که شخصیتی را بازی می‌کند، خودش نیز هست و بنابراین ویژگی‌های شخصیتی خود را خواه‌ناخواه به نقش اضافه می‌کند و نمود بیرونی و انسانی خودش به نقش اضافه می‌شود؛ پس چه در تئاتر و روی صحنه و چه در قاب سینما، حضور «پرتره»مانند خود را در معرض دید تماشاگر می‌گذارد. بازیگر نشانه‌ی نمایه‌یی است چون هر یک از حرکاتش، طراحی چهره و طراحی لباسش، نوع صدایش و ... رابطه‌یی علت و معلولی با حضور خودش بر صحنه یا پرده دارد و همچون «انگشت اشاره‌یی» تماشاگر را به سوی معنایی رهنمون می‌سازد. هم‌چنین بازیگر یک نماد است. چون تماشاگر شخصیتی را که او روی پرده با نیروی تخیلش می‌آفریند، طبق قراردادی که سال‌ها تماشای تئاتر و دیدن فیلم بین آن‌ها برقرار کرده باور می‌کند و می‌تواند بین خودِ واقعی بازیگر که بر پرده یا صحنه حضور دارد و شخصیت بازیگرانه‌اش رابطه‌یی متخیل برقرار سازد.

در هر حال و با هر دیدگاهی که نسبت به بازیگری وجود داشته باشد، بازیگری در نهایت مثل سایر عناصر درام نمایشی و از جمله سینما، باید در این جهت قرار بگیرد که توجه تماشاگر را معطوف خود کند تا محتوای آن درام را در قالب ساختار ویژه‌اش به تماشاگر ارایه یا به او القا کند. در این راستا هرچند بازیگری به علت ارتباط بی‌واسطه با تماشاگر نقش بسیار مهمی می‌یابد اما در نهایت در کنار سایر عناصر درام همچون کارگردانی، متن، طراحی صحنه و لباس، چهره‌پردازی و ... نمود می‌یابد و تبدیل به یکی از سرچشمه‌های معنا در درام و از جمله سینما می‌شود ■