Ma'rifat-i Farhangī Ejtemaii_____2025, Vol. 16, No. 4, 53-72

https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

10.22034/marefatefarhangi.2025.5002363

20.1001.1.20088582.1404.16.4.2.7

Explicating the Distinctive Components of Acting in Ta'ziyeh as an Iranian Performative Art and Cinema*

Amir Abedinpour / PhD Student in Art Research, University of Tehran, Tehran, Iran, amir.abedinpoor@ut.ac.ir

Hasan Bolkhari Qohi / Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran hasan.bolkhari@ut.ac.ir

Yaqoub Azhend / Professor, Department of Advanced Art Studies, Faculty of Visual Arts, University of Tehran, Tehran, Iran Yazhaand@ut.ac.ir

Received: 2025/07/30 - **Accepted:** 2025/08/25

Abstract

This research elucidates the distinctive components of acting in Ta'ziyeh, as a quintessential Iranian performative art, and in cinema, as a modern global art form. By analyzing the characteristics of acting in both domains, this study delineates their constituent elements and, through comparison, identifies their divergent aspects. The objective is to delineate the differences between acting in Ta'ziyeh and cinema by describing their respective forms, with emphasis on the tools, elements, and spatial contexts inherent to each art form. Conducted through a descriptive-analytical methodology and utilizing library and archival resources, this research aims to yield reliable and valid results. The findings affirm fundamental differences between the two: the Ta'ziyeh actor must construct their technical performance in accordance with specific social, religious, and customary parameters, whereas the cinema actor's craft is shaped primarily by technological considerations and the employment of imagination and creative fantasy.

Keywords: ritual, acting, Ta'ziyeh, cinema, performance, Islamic art, Iranian art.

* This article is extracted from the first author's doctoral dissertation entitled "A Study on the Different Nature of Acting in Theater and Cinema," which was presented at the University of Tehran under the guidance of the second and third authors.

معرفت فرهنگی اجتماعی ——— سال شانزدهم، شماره چهارم، پیاپی ۶۴، پاییز ۱۴۰۴، ص ۵۳ ـ ۷۲

https://creativecommos.org/licenses/by-nc/4.0

doi 10.22034/marefatefarhangi.2025.5002363

dor 20.1001.1.20088582.1404.16.4.2.7

نوع مقاله: **پژوهشی**

تبیین مؤلفه‌های متفاوت بازیگری در تعزیه به‌عنوان هنر نمایشی ایرانی و سینما[1]

امیر عابدین‌پور/ دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، دانشگاه تهران، تهران، ایران amir.abedinpoor@ut.ac.ir

✍ **حسن بلخاری قهی** / استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران hasan.bolkhari@ut.ac.ir

یعقوب آژند/ استاد گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران yazhaand@ut.ac.ir

دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۸ ـ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۳

چکیده

پژوهش حاضر با موضوع تبیین مؤلفه‌های متفاوت بازیگری در تعزیه به‌عنوان هنر نمایشی ایرانی و سینما، تلاش می‌کند تا با واکاوی خصوصیات بازیگری در تعزیه به‌عنوان گونه‌ای از هنرهای نمایشی و درعین‌حال شاخص‌ترین شیوهٔ نمایشی کهن ایرانی و از سویی، بازیگری در سینما به‌عنوان هنری مدرن و جهانی، به تبیین مؤلفه‌های این دو شکل از بازیگری پرداخته و با مقایسهٔ آنها، به جنبه‌های متفاوت‌شان دست یابد. هدف، تشریح تفاوت‌های بازیگری در تعزیه و سینما بر اساس توصیف و تبیین اشکال مختلف بازیگری با تأکید بر ابزار، عناصر و فضا در جهان حاکم بر دو هنر تعزیه و سینماست. این پژوهش با روشی توصیفی ـ تحلیلی به انجام رسیده و برای جمع‌آوری اطلاعات از ابزار کتاب و آرشیوهای کتابخانه‌ای بهره گرفته است و تلاش شده که به نتایج قابل اتکا و قابل قبول دست یابد. یافته‌های پژوهش حاضر بر این اذعان دارد که ضمن وجود تفاوت‌های اساسی در بازیگری تعزیه و بازیگری در سینما، بازیگر تعزیه می‌بایست متناسب با مختصات اجتماعی، مذهبی و عرفی رفتار کرده و متأثر از آنها شیوهٔ تکنیکی بازی خود را بنا کند و در مقابل، جنس این مختصات برای بازیگر سینما بیشتر از نوع تکنولوژیک و همچنین بهرمندی از تخیل و یا خیال خلاق است.

کلیدواژه‌ها: آیین، بازیگری، تعزیه، سینما، نمایش، هنر اسلامی، هنر ایرانی.

---

[1]. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان «پژوهشی در باب ماهیت متفاوت بازیگری در تئاتر و سینما» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

مقدمه

اشتیاق و علاقه به دیده شدن و در کانون توجه‌ها قرار گرفتن از ابتدای تاریخ همواره با آدمی مأنوس بوده است. از همان سده‌های قبل از میلاد مسیح و در بستر جشن‌های دیونیسوسی، بازیگری بدل به یکی از بهترین شیوه‌ها برای دیده شدن انسان‌ها گشته و بعدها با ظهور هنرهای نمایشی و تئاتر، خصوصاً از اواخر قرن نوزدهم با اختراع سینما، مناسب‌ترین سکوی پرتاب به جهان شهرت و محبوبیت نام گرفته است.

بسیاری به غلط متصورند که بازیگری یک کلیت تفکیک‌ناپذیر است و یک بازیگر می‌تواند در همهٔ رسانه‌های بیانی بدون درک و آموزش مربوط به آن رسانه، نقش‌آفرینی نماید که در بسیاری موارد از جمله حضور بازیگران سینما در تئاتر و یا بالعکس کاملاً خلاف این مطلب ثابت شده است. تعزیه نیز به‌عنوان یک نوع از هنرهای نمایشی ایرانی از این خصوصیات مستثنا نبوده و بازیگر تعزیه نیز بایستی اصول و فنون این‌گونه از بازیگری را به‌خوبی فرا گیرد.

در سینما و تعزیه مسئلهٔ بازیگری تفاوت‌هایی بنیادین دارد؛ چراکه جو و فضای حاکم بر یک فیلم و سینما با تئاتر یکالیته حاکم بر یک نمایش تعزیه کاملاً شکلی دگرگون و متفاوت دارد. ازآنجاکه بازیگری در سینما بسیار جوان‌تر از بازیگری در تعزیه و نمایش است، منابع و پژوهش‌های اصولی پیرامون بازیگری سینما بسیار اندک و انگشت‌شمار بوده و در حوزهٔ بازیگری در تعزیه نیز تا به امروز هیچ بحث و پژوهش قابل استنادی به سرانجام نرسیده است، اما در مقابل، نظریه‌ها و پژوهش‌ها در حوزهٔ بازیگری تئاتر گسترده و بی‌شمارند. همچنین در راستای قیاس این دوگونه از بازیگری و پژوهش در باب تشریح تفاوت‌های بازیگری در تعزیه و سینما تا به امروز متأسفانه هیچ منبع جامع و بنیادینی به سرانجام نرسیده است. از طرفی در ایران آموزش‌های آکادمیک و دانشگاهی در رشتهٔ بازیگری، صرفاً متمرکز بر بازیگری تئاتر بوده و هیچ گرایش و یا حتی تک درسی نیز با موضوع آموزش بازیگری در سینما ارائه نمی‌گردد. در همین راستا شاید با چنین پژوهش‌هایی بتوان مشکلات موجود در این میان را مرتفع نمود.

این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که چگونه دو زمینهٔ اجرایی متفاوت (آیینی ـ اجتماعی در تعزیه و تکنولوژیک ـ واقع‌گرا در سینما) منجر به شکل‌گیری هستی‌شناسی، تکنیک و کارکردهای کاملاً متفاوتی در کنش بازیگری می‌شود. همچنین در سال‌های گذشته شاهد این موضوع بوده‌ایم که تعدادی از بازیگران تازه‌وارد به حوزهٔ تعزیه تحت تأثیر بازیگران سریال‌های تلویزیونی و یا فیلم‌های سینمایی، کنش‌ها و یا لحن خود را به آنها نزدیک کرده و در صحنه‌هایی به تقلید از آنها، بازی می‌کنند که پژوهش‌هایی از این دست امروز می‌تواند ضرورت‌ها و مرزبندی‌های هریک از این دو نوع بازیگری را نمایان و یادآور شود.

هدف اصلی این پژوهش تبیین مؤلفه‌های متفاوت بازیگری در تعزیه و سینما بر اساس واکاوی مؤلفه‌های هنر بازیگری با تأکید بر ابزار، عناصر و فضا در جهان حاکم بر نمایش تعزیه و سینماست. تبیین راهکارهای نقش‌آفرینی هرچه بهتر بازیگر در جهت برقراری ارتباطی مؤثر و پویا با مخاطب تعزیه و سینما، ترسیم دقیقی از مسیر پیش روی

بازیگر جهت ورود به دو عرصهٔ متفاوت بازیگری، واکاوی تأثیرات متقابل بازیگری تعزیه و سینما بر یکدیگر و شناخت عناصر و مشخصه‌های بازیگری در نمایش تعزیه و سینما از دیگر اهداف این پژوهش است، و در همین راستا به این پرسش پاسخ داده می‌شود که چه تفاوت‌هایی میان بازیگری در تعزیه و سینما وجود دارد؟

پژوهش حاضر قصد دارد با واکاوی و تبیین شاخص‌ها و عناصر بازیگری با تمرکز بر تفاوت‌های بازی در تعزیه و سینما، بستری را جهت درک و شناخت هرچه بهتر علاقه‌مندان به این حرفه و حتی بازیگران این دو هنر فراهم آورد.

روش تحقیق

در این پژوهش کیفی، با استفاده از روش توصیفی ـ تحلیلی به تبیین مؤلفه‌های متفاوت بازیگری در تعزیه به‌عنوان هنر نمایشی ایرانی و سینما پرداخته شده است. برای جمع‌آوری اطلاعات نیز از ابزار کتاب و آرشیوهای کتابخانه‌ای بهره گرفته شده است.

پیشینهٔ تحقیق

در راستای موضوع خاص تبیین مؤلفه‌های متفاوت بازیگری در تعزیه به‌عنوان هنر نمایشی ایرانی و سینما، هیچ پژوهشی تا به امروز در ایران صورت نگرفته است و پیشینهٔ قابل ذکری که توانسته باشد این مبحث را به شکلی گسترده و کاربری در یک پژوهش واحد دنبال نماید وجود ندارد؛ همچنین پیرامون موضوع خاص بازیگری در تعزیه نیز هیچ پژوهشی در دسترس نیست و در موضوع بازیگری سینما، پژوهش‌ها کمتر از انگشتان یک دست می‌باشند، در موارد تألیفی که حداکثر یکی دو مورد و در موارد ترجمه هم انگشت‌شمار و کم‌یاب‌اند.

اما همان‌طور که ذکر شد، هیچ پژوهش و تحقیق جامع و مبسوطی وجود ندارد که این دو عرصه از بازیگری را در کنار یکدیگر شرح داده و افتراقات آنها را دسته‌بندی کرده و برشمارد.

در ادامه چند نمونه از پژوهش‌های انجام‌گرفته در حوزهٔ کلیت بازیگری ذکر می‌گردد:

۱. کتاب *بازیگری و کارگردانی در تئاتر و سینما از نگاه دو کارگردان برجستهٔ الیاکازان و اینگمار برگمان* (۱۳۸۷). این کتاب به گواه مطلب ذکرشده در مقدمه‌اش و همان‌طور که از عنوانش پیداست، صرفاً شیوه‌های مورد استفاده توسط این دو کارگردان مشهور را در کارگردانی و هدایت بازیگر در آثار سینمایی و نمایشی‌شان آن هم به شکلی خلاصه و کوتاه مورد بررسی قرار داده است.

۲. کتاب *بازیگری در برابر دوربین‌های سینمایی و تلویزیونی* (۱۳۸۳). این کتاب راهنمایی است برای مجریان تلویزیونی و بازیگران تا دریابند که چگونه در مقابل دوربین‌های سینمایی و تلویزیونی عمل کرده و خود را با تکنولوژی این دو عرصه وفق دهند، اما بیشتر متمرکز بر اصول تکنولوژیک استودیوهای تلویزیونی و برنامه‌هایی همچون گفت‌وگوهای خبری است.

۳. کتاب *درس‌های بازیگری، بازی برای دوربین* (۱۳۹۰). این کتاب گزارش مکتوبی است از کارگاه آموزشی‌ای

که مؤلف آن در یک مدرسهٔ بازیگری برگزار نموده و تجربیات خود در مواجهه با هنرجویان و روند پیشبرد کارگاه و تمرینات را به شکل خلاصه در این کتاب منعکس کرده است.

طبق استعلام پیشینهٔ پژوهشی ایرانداک، هیچ پیشینه‌ای از این موضوع خاص در بانک اطلاعاتی موجود نمی‌باشد؛ ازاین‌رو این پژوهش مبحثی جدید را به پیش می‌کشد و این مقاله بدیع به نظر می‌رسد.

چارچوب نظری

در این پژوهش مقایسه و در پی آن تبیین مؤلفه‌های این دو نوع از بازیگری بر اساس دوگانهٔ نظری «فاصله‌گذاری برشتی» و «واقع‌گرایی استانیسلاوسکی» انجام خواهد شد. فاصله‌گذاری برشتی که با نام «اثر فاصله‌گذاری» نیز شناخته می‌شود، یک شیوهٔ نمایشی است که توسط برتولت برشت برای ایجاد فاصله و دوری از هم‌ذات‌پنداری و نزدیکی بیشتر تماشاگر به تفکر و تعقل مطرح شده است.

برشت با شکستن دیوار چهارم و به‌کارگیری ابزارهای مختلف ازخودبیگانگی، تلاش کرد تا مخاطب را متوجه محتوا و زیرمتن اجرا کند تا اینکه احساساتی زودگذر را در او به وجود آورد، تا او را به تحلیل مسائل اجتماعی ارائه‌شده برانگیزد. در این شیوه بازیگران به‌جای تکیه بر حالات عاطفی درونی، از حرکات و اعمال فیزیکی غلوشده برای انتقال روابط و نگرش‌های اجتماعی استفاده می‌کنند. آنها ممکن است مستقیماً مخاطب را مورد خطاب قرار دهند یا در مورد عملی که در حال انجام است توضیح واضح دهند تا به تماشاگران یادآوری کنند که در حال تماشای یک نمایش هستند نه واقعیت در جریان. برشت بازیگران را تشویق می‌کرد که از واقعیت روانی و هم‌ذات‌پنداری عاطفی با نقش دوری کنند (تعاونی، ۱۳۵۵، ص۵۳ـ۵۶).

در مقابل، روش واقع‌گرایی استانیسلاوسکی در بازیگری اشاره به رویکردی سیستماتیک دارد که توسط کنستانتین استانیسلاوسکی مطرح شده است که بر خلق شخصیت‌های باورپذیر و واقعی از طریق زندگی عاطفی و روانی درونی بازیگر اشاره دارد. این روشی است که بازیگران را تشویق می‌کند تا به‌جای تکیه بر تکنیک‌های نمایشی سطحی، در تجارب و تخیل خود برای به تصویر کشیدن شخصیت‌ها با درک و شناخت کافی بپردازند.

استانیسلاوسکی معتقد بود که بازیگران باید برای یک حقیقت درونی در اجرای خود تلاش کنند و از احساسات و تجربیات شخصی خود برای ارتباط با شرایط نقش استفاده نمایند. او بازیگران را تشویق می‌کرد که از حافظهٔ عاطفی خود و تجربیات گذشته برای دسترسی و بازآفرینی احساسات مشابه هنگام بازیگری استفاده کنند و هنگام ایفای نقش بر روی صحنه، کاملاً در جلد نقش فرو رفته و خود را فراموش نمایند (پاول، ۱۳۹۸، ص۷۲).

دربارهٔ بازیگری و تاریخ مختصری از آن

در دوران باستان، در جشنواره‌ها یا مسابقات نمایشی، رقابت اصلی بین نویسندگان تراژدی و کمدی رخ داد و آنها از

شهرت و موقعیت ویژه‌ای برخوردار بودند. در آغاز ظهور تراژدی، نویسنده تنها بازیگر تراژدی خود بود و در اجرای آثار نمایش‌نامه‌نویسان بعدی رفته‌رفته بازیگر دوم و سوم روی صحنه حضور پیدا کردند. به غیر از تس‌پیس یونانی و روسکیوس رومی، نام و نشان دقیقی از دیگر بازیگران عهد باستان به دوران ما نرسیده است (Swift, 1976, p.61). در ابتدا نقش و اهمیت بازیگر بسیار کمتر از اهمیت گروه هم‌سرایان بود. بازیگر تراژدی متن و گفتار نوشتاری را از طریق صدای خود منتقل می‌کرد و بازیگران برای بازی شخصیت‌های گوناگون نه از بازی بدنی، حرکت و قیافهٔ خود، بلکه از ماسک‌های گوناگون استفاده می‌کردند.

بعد از سلطهٔ مسیحیت بر زندگی اجتماعی اروپا، در سال ۳۱۵ میلادی بازیگران از طرف کلیسا مطرود و از مزایای اجتماعی محروم شدند. در طول ده قرن، تئاتر و اجرای نمایش تقریباً به فراموشی سپرده شد و نمایش میراکل و میستر برای تبلیغ مسیحیت رواج یافت که در این مراسم نیز به جنبه‌های هنری و بازیگری اهمیتی داده نمی‌شد. در اواخر قرون وسطا، بازیگران دوره‌گرد، دور از چشم کلیسا، با معرکه‌گیری تماشاگران را سرگرم می‌کردند و در حاشیهٔ شهرها یا در بازارهای مکاره با لوده‌بازی، شعبده‌بازی و مضحکه‌ها، در ازای نمایش، پولی دریافت می‌کردند. حرفه‌ای شدن هنر بازیگری افراد باذوق را به‌سوی تئاتر کشاند و در نیمهٔ دوم قرن هفده بازیگران زن نیز روی صحنهٔ تئاتر به اجرای نقش پرداختند. تا دههٔ ۱۷۸۰ اغلب بازیگران به‌منظور پادویی و اجرای نقش سیاهی‌لشکر در گروه‌های کوچک شروع به‌کار می‌کردند. همراه با پیدایش و رشد بورژوازی، در سراسر اروپا، تئاتر و اجرای باشکوه نمایش‌های نویسندگان بزرگ رونق یافت و درنتیجه، به دنبال شکوفایی تئاتر، ضرورت تربیت و آموزش بازیگران هر روز بیشتر احساس می‌شد. اولین مدرسهٔ رسمی برای تربیت بازیگر تئاتر و اپرا در پاریس با نام مدرسهٔ سلطنتی آواز و دکلمه در سال ۱۷۸۴ تأسیس شد (دیدرو، ۱۴۰۱، ص۱۱). شاید این آغاز مسیری روشن و جادویی برای جهان بازیگری بود که دیگر نه‌تنها یک سرگرمی، بلکه یک فن و تخصص به‌شمار می‌رفت که نیازمند یادگیری اصولی و آموزش بود.

در بازیگری بایستی منطقی در پس کنش‌های شخصیت وجود داشته باشد. اعمال بازیگر حتی اگر غافل‌گیرکننده باشند، باید پس از دقیق شدن در آنها، موجه و منطقی بنمایند و تمامی این موارد به اجرای صحیح بازیگر وابسته است (عابدین‌پور، ۱۳۹۹، ص۳۷). اصل کار بازیگر، چه در فیلم و چه بر صحنه، آفرینش انگاره‌ای منسجم و حقیقت مانند است. بازیگر از همان آغاز کار خود باید بکوشد این انگاره را جذب کند و تحقق بخشد. او باید خویشتن را در جریان تمرین‌های تئاتر یا به‌اصطلاح کار تدارکاتی در سینما بسازد.

امروزه بازیگر باید دارای ویژگی‌های ممتازی باشد که شاید باقی عوامل فاقد آنها هستند. یکی از این ویژگی‌ها غریزه‌ای است که بازیگر را برای بازی کردن برمی‌انگیزد. این غریزه قوی‌تر از آن است که ما می‌شناسیم یا می‌توانیم تشریح کنیم. تمامی وجود بازیگر فکر او، روان او، روح او و آن جوهر تعیین‌کننده‌ای که نامش استعداد است، بایستی وقف حرفه‌اش شود (آدلر، ۱۳۷۲، ص۱۱).

دربارهٔ تعزیه به‌عنوان هنر نمایشی ایرانی و مروری مختصر بر تاریخ آن

عنوان تعزیه یقیناً بحث‌برانگیز است، اما شاید صحیح‌ترین توصیف از تنها نمایش (درام) بومی ارائه‌شدهٔ دنیای اسلام باشد. «واژهٔ عربی تعزیه که ما آن را به علت شباهت این‌گونه درام‌ها با نمایش‌های مذهبی در قرون وسطا به میستر ترجمه می‌کنیم، از عزا، یعنی ماتم‌داری و سوگواری مشتق می‌شود» (خوتسکو، ۱۳۶۹، ص۱۱۳). ویژگی این نمایش آن است که صراحت و انعطاف را با حقایقی کلی درهم می‌آمیزد و با یگانه ساختن هنر عامیانهٔ روستایی و شهری هیچ مرزی میان صورت ازلی و انسان، ثروتمند و فقیر، فرهیخته و ساده، تماشاگر و بازیگر باقی نمی‌گذارد، بلکه هریک شریک و غنابخش دیگری است. «تعزیهٔ ایرانی نمایشی آیینی است که قالب و مضمون آن از سنن مذهبی ریشه‌دار متأثر است. این نمایش، اگرچه در ظاهر اسلامی، اما قویاً ایرانی است که در اصل از میراث خاص سیاسی و فرهنگی خود ملهم است» (چلکووسکی، ۱۳۸۴، ص۷).

به تصریح منابع، شیوع تعزیه به‌عنوان شیوهٔ بیانی سوگواری امام حسین﵇، چهار سال پس از واقعهٔ کربلا اتفاق افتاد و آن زمانی بود که شماری از یاران امام حسین﵇ که پیشتر از یاری او سرتافته بودند، درمانده از ستم‌های زمانه، اظهار پشیمانی کردند و دورهم گرد آمدند تا به حمایت و تجلیل از امام حسین﵇ و یاران شهید او برآیند. اینان در تاریخ به توابین شهرت یافتند. پس از واقعهٔ کربلا، پیروان مذهب شیعه به‌خصوص در کوفه، همواره به یاد امام حسین﵇ و مصائب او و یارانش، در روز عاشورا پیدا و پنهان، مجالس سوگواری برگزار می‌کردند. سنت عزاداری واقعهٔ کربلا به‌تدریج در بین دوستداران خاندان امام علی﵇ ریشه گرفت و پس از شکل‌گیری مذهب تشیع امامیه، از آیین‌های رسمی آنها شد. اقدامات آل‌بویه در حمایت و هواداری از آداب و سنن شیعیان دامنهٔ بیشتری داشت و به بسیاری از آیین‌های شیعی که سالیان دراز بین آنها رواج داشت، صورت رسمی بخشید. پیداست که پس از دوران آل‌بویه، مراسم عزاداری عاشورا جلوه و رونق بیشتری پیدا کرد (آژند، ۱۳۹۸، ص۲۴ـ۲۸). این جلوه‌گری خصوصاً از دوران صفویه به بعد و خصوصاً قاجار در ایران به اوج خود رسیده و تعزیه به‌عنوان یک شیوهٔ نمایشی رسمی جایگاه خود را پیدا می‌کرد.

دربارهٔ سینما

سینما نوعی هنر بصری است که داستان‌ها را از طریق تصاویر متحرک روایت می‌کند. این رسانه عناصر هنری مختلف مانند بازیگری، فیلم‌برداری، کارگردانی، تدوین، صدا و موسیقی را برای ساختن یک تجربهٔ متفاوت کنار یکدیگر جمع می‌نماید. سینما فراتر از جنبه‌های فنی خود، نقش بسزایی در فرهنگ‌سازی و تأثیرگذاری بر افکار و رفتار مردم دارد. در همین راستا بازن اظهار می‌دارد:

> **سینما عینیت در زمان است. فیلم دیگر فقط به حفظ شیء راضی نیست، نمی‌خواهد آن را همچون حشراتی که از گذشته‌ای بسیار دور در کهربا سالم و دست‌نخورده مانده‌اند، در یک لحظه در خود بپوشاند. فیلم، هنر باروک را از انقباظ عضلاتش رها می‌سازد. اینک برای نخستین‌بار، تصویر استمرار زمانی آنها نیز هست، مومیایی متغیر است (بازن، ۱۳۸۲، ص۱۲).**

بنابراین همان مقوله‌های شباهت که انواع تصویر عکاسی را معین می‌کند، ویژگی‌های زیبایی‌شناختی آن را نیز که از نقاشی متمایز است، معلوم می‌دارد.

سینما به‌عنوان یک رسانه‌ای ارتباطی، دارای محدودیت‌هایی است؛ ازاین‌رو باید نقاط ضعف و قوت آن را شناخت. برخورد و حرکت به روح این رسانه نزدیک‌تر است، اما آرامش، امید و حتی حقایق بزرگ را به دلیل طبیعت کم‌وبیش ایستای آنها، به دشواری می‌توان از طریق سینما به نمایش گذاشت (آریخن، ۱۳۸۹، ص۲۲). اندیشه‌ها و مفاهیم، به‌ویژه مفاهیم انتزاعی آن‌چنان‌که به‌راحتی و شفافیت روی کاغذ قابل بیان هستند، در سینما قابل نمایش نیستند؛ چراکه مفاهیم باید در قالب نمایش و رفتار بازیگران، حیوانات و یا هرچیز دیگر که بتوان آنها را با دوربین ضبط کرد، قابل تبدیل به تصویر باشند. فیلم تنها می‌تواند برآیند خارجی و نهایی دیداری را به تصویر بکشد: کنش و واکنش ناشی از انگیزه‌ها، تفکرات یا تمایلات.

تصاویر دنیای خیالی به چشم ما واقعیت می‌یابند و زنده می‌شوند و ما آرام از جهان زندگی هر روزهٔ خویش دور می‌شویم. سینما نیز گذر راه از بیداری به خواب و از واقعیت به خیال است. در تاریکی سینما به تصاویر گذرا باور می‌آوریم و اشباحی را زنده می‌بینیم. پس فیلم به یادمان‌هایمان همانند می‌شود. نگاهی است به آنچه می‌رود و در این رفتن راست‌تر و زنده‌تر از هرچیز دیگر می‌نماید. ژرژ ملی‌یس می‌گوید: «در سینماتوگراف هم ما قصه می‌گوییم، اما این قصه‌ها بارها کامل‌تر و شگفت‌انگیزتر از داستان‌هایی هستند که در تئاتر و رمان بیان می‌شوند» (احمدی، ۱۳۷۰، ص۲).

بازیگری در تعزیه

در گذشته روضه‌خوانان به تنهایی در مجالس حاضر می‌شدند؛ سپس ما شاهد حضور دستیاری به همراه او بودیم به نام پامنبرخوان که در کنار منبر می‌نشست و با روضه‌خوان گفت‌وگو می‌کرد. «گاهی روضه‌خوان مطلبی دربارهٔ یکی از شخصیت‌های واقعهٔ کربلا می‌گفت و پس از آن ابیاتی را پامنبرخوان در ارتباط با همین موضوع و شخصیت می‌خوانده است» (عزیزی، ۱۳۸۸، ص۱۵). با اینکه امکان دارد نمایش تعزیه یا تئاتر مذهبی از روضه‌خوانی سرچشمه گرفته باشد، اما بقای آن بدون شک مرهون حضور دسته‌های عزاداری بوده است.

شبیه‌سازان یا بازیگران دسته‌هایی تشکیل می‌دادند که رئیسی داشت. آنان عموماً گویش و لهجه‌شان برای مرصع‌خوانی و آواز مناسب بود. رئیس بر دسته نظارت کامل داشت، لحظه‌ای صحنه را ترک نمی‌کرد، مراقب همه‌چیز بود، در هر کار مداخله می‌کرد، شاگردانش را یاری می‌داد. خارج از تعزیه به آنان آوازخوانی و نحوهٔ انشاد و شبیه‌سازی را در صحنه و بیان درخورِ هر نقش را می‌آموخت. این نکته که بازیگران متن نقش‌شان را به دست نگرفته تا از رویش بخوانند، امری عمده و اساسی تلقی نمی‌شد، البته برای کسانی که نقش‌شان را از بر می‌گفتند، شأنی شایسته قائل بودند و تعداد اندکی که این توانایی را داشتند، برتر از دیگران محسوب می‌شدند. دسته، مرکب از مردان و کودکان بود. مردان، نقش اشخاص بزرگسال و پیرزنان و پیامبر و فرشتگان را به عهده داشتند، در این سه مورد اخیر، باید حجابی بر چهره می‌داشتند (گوینو، ۱۳۶۹، ص۱۷۱).

تعزیه‌خوانی، بازی به مفهوم عام غیرمذهبی آن نیست. مردم ایران تعزیه را یک نوع بازی یا یک وسیلهٔ سرگرمی خاطر نمی‌بینند. تعزیه درحالی‌که اساساً یک واقعهٔ حماسی غیرنمایشی است، پدیدآورندهٔ یک شیوهٔ بازی نمایشی و حماسی است. نمایش آیینی، شکلی خاص از بازی به‌شمار می‌آید. «بازی و نمایش آیینی هر دو ستیز و جدل برای چیزی یا بازنمایی چیزی هستند» (بلوکباشی، ۱۳۸۳، ص۵۳). در فرهنگ مردم چون لفظ بازی مفهوم مادی و غیرقدسی دارد، هیچ‌گاه برای تعزیه یا شبیه به‌کار نرفته است.

تعزیه‌خوانان یا شبیه‌خوانان از نظر نقش به دو طبقهٔ مهم اولیاخوانان و اشقیاخوانان تقسیم می‌شدند. در میان هر طبقه افرادی وجود داشتند که از نظر شایستگی و مهارت در ایفای نقش خویش، زبانزد مردم بودند و ازاین‌رو به نام آن نقش معروف می‌شدند. اولیاخوانان به چندین دسته تقسیم می‌شدند: ۱. امام‌خوانان؛ ۲. شهادت‌خوانان؛ ۳. زن‌خوانان؛ ۴. بچه‌خوانان. اشقیاخوانان به چهار طبقهٔ شمرخوان، تخت‌خوان، مخالف‌خوان ساده و سپاه اشقیا تقسیم می‌شدند (آژند، ۱۳۹۵، ص۹۲). دسته‌های عزاداری در قرن دوم هجری وجود داشته که تغییر لباس نیز در میان آنها معمول بوده است. البته برای قهرمانان موضوع دسته‌های عزاداری این تغییرات لباس بر مبنای نیاز نقش‌ها، بنیان نمایش تعزیه را رقم می‌زند؛ چراکه در این دسته‌ها سینه‌زنی، زنجیرزنی و... وجود داشته است؛ مثلاً نقش امام حسین﵇ بر اسب که لباسش کاملاً غرق در خون بود یا حضرت عباس﵇ که دستانش را در جنگ از دست داده بود. این بازیگران که نقش‌های امامان﵈ را ایفا می‌کردند، همراه دسته مسافت زیادی را تا مکان مقرر طی می‌نمودند؛ مکانی که در آن دسته نمایش خود را به اوج می‌رساند.

بازیگری در سینما

مهارت بازیگر با کار عملی و کارآزمودگی او به‌دست می‌آید. برای حرکت کردن در برابر دوربین، بازیگر باید از برخی از قواعد فنی تبعیت کند؛ از قبیل اختیار کردن علامات و نورهایش، اجتناب ورزیدن از حرکت‌های یک‌باره در هنگامی که در نمای درشت به‌وسیلهٔ دوربین دنبال می‌شود و... (وین، ۱۳۶۷، ص۳۷۲). شایستگی بازیگر در به‌کار بستن شگردهای حرفه‌ای در کنار مهارت وی این امکان را می‌دهد زمان بسیار زیادی بر روی صحنهٔ فیلم‌برداری صرفه‌جویی شود. برخی بازیگران که در صحنه‌های با کیفیت آنی قابل ملاحظه‌اند، به طرز یأس‌آوری بی‌دست و پا هستند که نتیجهٔ این امر، ضرورت برداشت‌های متعدد را پیش می‌آورد (Adams, 1987, p.14).

بازیگری در سینما موفق است که بتواند احساساتی ممتاز برانگیزد و کاملاً در موضوع حل شود. این واقعاً به معنای پیروزی فکر بر موضوع است؛ روشی که دقیقاً با آنچه در تئاتر جریان دارد فرق می‌کند (کاردولو، ۱۳۸۴، ص۴۰). بازیگر به محض اینکه به خود اجازه بدهد نسبت به اشخاص، صداها، نور و سایهٔ اطرافش واکنش نشان دهد، امکان ندارد بتواند در مقابل دوربین سینما چیزی بروز دهد، مگر تعجب، وحشت، ناامیدی و استیصال. این هنر تمرکز و جذب شدن تا بالاترین درجه است.

در سینما اضافه کردن یک قاب، دریافت تماشاگر را از واقعیت تغییر می‌دهد و توجه آن را به سمتی که کارگردان می‌خواهد هدایت می‌نماید. «بازیگری در سینما فنی است، بازیگر باید از موقعیت دوربین و از نوع نمای گرفته شده، آگاه باشد. سپس همهٔ آنها را فراموش کند و نادیده بگیرد» (پاول، ۱۳۹۸، ص۱۵۶). ایدهٔ بازی کردن برای دوربین ایدهٔ کمک‌کننده‌ای نیست و به صداقت بازیگر لطمه خواهد زد، همان‌طور که ایدهٔ بازی کردن برای تماشاگر چنین نتیجه‌ای در پی دارد. تمرکز اصلی و عمده باید بر روی اهداف شخصیت در لحظه‌های مختلف و گوش دادن به بازیگران دیگر باشد، نه به مکان ایستادن و نگاه کردن به دوربین.

تفاوت‌های بازیگری در تعزیه و سینما

در سینما بایستی هرچه که در متن آمده قابلیت تصویر شدن و نشان دادن به مخاطب بر پردهٔ سینما را داشته باشد، اما در تعزیه می‌توان با قراردادی که از ابتدا با مخاطب گذاشته می‌شود، به پیش رفته و گاهی یک صندلی ساده را به‌عنوان تخت پادشاهی القا کرد و مورد قبول مخاطب نیز قرار گیرد؛ چراکه در جهان تعزیه و نمایش قراردادها حرف اول را می‌زنند، اما در سینما اساساً این موضوع کاربردی ندارد و تماشاگر در سالن سینما نشسته تا با تصاویر روی پرده، دنیای ذهنی خود از فیلم را بسازد. قاعدتاً در این ماجرا بازیگرها نقش حساس و کلیدیی را ایفا می‌کنند (عابدین‌پور، ۱۴۰۰، ص۳۶).

تعزیه به‌عنوان یک هنر نمایشی ایرانی که چندین قرن از ظهور و تولدش در فرهنگ و تمدن مردمان این سرزمین می‌گذرد، همواره جایگاهی فراتر از یک هنر یا رسانه داشته و این نگاه جامعه‌شناسانه شامل حضور بازیگران و گردندگان آن نیز شده است. مخاطب تعزیه هرگز به بازیگر تعزیه به چشم یک هنرمند و یا متخصص این امر نگاه نکرده و او را متفاوت از بازیگران نمایش‌ها و فیلم‌ها دیده است. از غلیان احساسات شدید و غیر قابل کنترل در لحظاتی خاص نسبت به اولیاخوانان و اشقیاخوانان در طول تعزیه گرفته تا نگاه و قضاوتی که بیرون از تعزیه نسبت به بازیگر آن نقش تا سالیان متمادی وجود داشته است.

۱. از نگاه جامعه

ازآنجایی‌که در باور عمومی از همان اولین سال‌های پس از ظهور اسلام به غلط هنر نمایش و اشکال مختلف تقلید را در تعارض با برخی باورهای اسلامی و دینی می‌دانستند، بسیار حیرت‌آور است که تعزیه با اینکه یک شیوهٔ نمایشی اصیل به‌حساب می‌آید، اما توانسته کاملاً از ابتدا به‌عنوان یک پدیدهٔ دینی و مراسمی مذهبی در دل جامعه نفوذ کرده و تا امروز نیز مانا باشد. «باوری قدیمی وجود دارد که به‌ویژه خود پژوهشگران تئاتر بیشتر بدان خو کرده‌اند: به‌صورتی بنیادی اسلام به‌عنوان باور دینی در برابر تئاتر قرار می‌گیرد انگار که از اساس ناسازگارند» (کارلسون، ۱۴۰۱، ص۱۱).

بازیگر نقش‌های تعزیه نیز از این قاعده مستثنا نیست و برخلاف بازیگر سینما که با تمرین، تحصیل، تلاش و فراگیری سواد بازیگری وارد این حیطه شده و آن را به‌عنوان یک شغل انتخاب می‌کند تا اینکه بتواند ضمن کسب

درآمد در بین افراد جامعه به یک جایگاه اجتماعی و محبوبیت رسانه‌ای دست پیدا کند، بازیگر تعزیه قبل از ورودش به اولین اجرای نمایش کاملاً آگاهی دارد که این یک شغل نیست و قراری هم بر کسب درآمد مالی از این راه نیست، اما مهم‌ترین چالش بازیگر تعزیه شاید نگاهی باشد که پس از ایفای نقش از سوی جامعه در انتظار اوست. اولیاخوان است یا اشقیاخوان، شمرخوان است یا عباس‌خوان، تفاوت بین نگاه مردم روستا، شهر و یا حتی کشور به هریک از بازیگران این نقش‌ها از زمین است تا به آسمان. موارد متعددی در انتظارشان است از عنوان نقش که تا پایان عمر پسوند نامشان خواهد ماند (نادر شمر، رضا حُر)، تا احترام و یا نفرتی که جامعه نسبت به آنها پیدا می‌کند و در بعضی اوقات این موضوع حتی گریبان خانواده آنها را نیز گرفته و با مشکلاتی مثل عدم رضایت به وصلت با فرزندان و یا نوادگان اشقیاخوانان را از سوی خانواده‌های متعصب به همراه دارد.

قطعاً مواردی که گفته شد بر اهمیت و تأثیرگذاری تعزیه بر جامعه حکایت دارد و مبین این موضوع است که بازیگر تعزیه خصوصاً در نقش اشقیاخوان با عنایت به تمامی این موارد پا به میدان تعزیه گذارده و عاشقانه و با اعتقاد راسخ و معمولاً جهت ادای نذر با خداوند معامله کرده و اساساً اهمیتی به قضاوت جامعه نسبت به خود نمی‌دهد؛ هرچند که یقیناً زخم این نگاه‌های غضب‌آلود او را در طول زمان رنجیده خواهد کرد. یکی از موارد مهمی که اکثر مستشرقان بعد از سفر به ایران و مواجه با تعزیه بر تأثیرپذیری حیرت‌آور مردم و جامعه از آن شهادت داده‌اند، همین نکات قابل لمس در بطن جامعه بوده است. بازیگر تعزیه به دلیل جنبهٔ آیینی و قدسی این هنر، دیگر خود را بازیگر و یا متخصصی صرف نمی‌داند، او به دنبال شهرت یا دستمزد نیست، بلکه این کار را تکلیفی بر دوش خود دانسته و تبدیل به کنشگری آیینی شده و همین امر تأثیراتی انکارنشدنی بر شیوهٔ اجرای او خواهد داشت.

چیزی که برای تماشاگران اروپایی شگفت‌آور می‌نماید، تأثیر عمیقی است که تعزیه بر مخاطبان خود می‌گذارد. بعضی اوقات از میان تماشاگران، کسانی هستند که پیراهن خود را پاره می‌کنند و یا با وسایلی بر سر و صورت خود می‌کوبند. با تمام این احوال، تماشاگران به‌خوبی اعمال نمایشی را دنبال می‌کنند. برای مخاطبان تعزیهٔ اولیاخوانان جملگی دارای احترام می‌باشند، بالعکس اشقیاخوانان را دوست ندارند و نسبت به آنها احساس انزجار کرده و با کوچک‌ترین اشاره حاضرند تا آنان را مورد حمله قرار داده، تنفر خود را نسبت به آنها نشان دهند (عزیزی، ۱۳۸۸، ص۴۸). چرولی معتقد است:

زمانی که در تعزیه، موقع شهادت و کشتار قربانیان فرا می‌رسد، تماشاگران که دستخوش هیجان شدیدی شده‌اند و از خود بی‌خود گذشته‌اند، بلند فریاد می‌کشند که نه او را مکش، مرا به جایش بکش. گاه چندتنی به جلوی صحنه برده‌ای برده و می‌گویند که این گوسفند قربانی را بپذیر و خون شهید مقدس را مریز (چرولی، ۱۳۷۶، ص۳۶).

۲. از بُعد تکنولوژیک

شاید بتواند گفت که مهم‌ترین عامل وجود تفاوت بین بازیگری در تعزیه به‌عنوان یک هنر نمایشی و سینما، وجود

تکنولوژی و امور فنی خاص در سینما باشد که البته واضح‌ترین بخش این موضوع به حضور و وجود دوربین فیلم‌برداری برمی‌گردد. در سینما ضبط تصاویر و صدا و همچنین تدوین و یا پیاده‌سازی آنها در کنار یکدیگر به بهترین شکل ممکن، ناگزیر سبب استفاده و پیروی از اصول فنی این صنعت می‌شود که همهٔ عوامل از جمله بازیگران را مجبور می‌سازد تا قواعد و شرایط خاصی را رعایت نمایند (Abbott, 1994, p.27)، اما در تعزیه خبری از این مسائل فنی نبوده و بازیگران با محدودیت‌هایی از این دست روبه‌رو نیستند.

دوربین فیلم‌برداری به‌عنوان مهم‌ترین عنصر فنی، نقش بسزایی را در تعیین مؤلفه‌های بازیگری در سینما بازی می‌کند که مکان قرارگیری‌اش در فاصله دور یا نزدیک از بازیگران، هرکدام شرایط و التزامات خود را دارد (Ellen, 1983, p.74). بدون در نظر گرفتن موارد فنی رسانه، اصول و اساس بازیگری یکسان است. بنابراین بازیگر در سینما بایستی از اندازهٔ نما آگاه باشد و بر روی واقعیت صحنه‌ای تمرکز کند. پاول اشاره دارد که:

همچنان‌که اندازهٔ نما کاهش می‌یابد، تمرکز بازیگر افزایش می‌یابد. این مطلب مخالف انجام حرکات ریزتر (کوچک‌تر) یا تلاش در بی‌تحرکی است. در نمای بسته تلاش بازیگر در افزایش قدرت (شدت) ارائهٔ بازی است. دقیقاً باید با دقت بیشتر تمرکز کند تا مثلاً صورت خود را بی‌حرکت نگاه دارد (پاول، ۱۳۹۸، ص۱۵۷).

اما در تعزیه به دلیل فاصلهٔ زیاد بازیگر تا تماشاچیان نه‌تنها جزئیات صورت و حرکات ریز چهرهٔ بازیگر قابل مشاهده نیست، بلکه بازیگران بایستی با ژست‌های غلوشده و اقرارآمیز بر شدت حرکات و کردار خود بیفزایند تا اینکه کنش‌های آنها توسط تماشاگران به‌درستی دیده و ادراک شود.

ضبط صدا و وجود میکروفن‌های قدرتمند در نزدیک‌ترین موقعیت به بازیگران سینما، می‌طلب که آنها با کنترل مناسب صدای خود در هنگام صحبت کردن و پرهیز از فریاد و یا دادوبیداد، دیالوگ‌های خود را رد و بدل کرده تا صدابردار نیز بتواند به بهترین شکل ممکن کار خود را به سرانجام رساند. تاکر معتقد است:

در سینما هرچند که فاصلهٔ بین بازیگران که با یگدیگر گفت‌وگو می‌کنند زیاد باشد، فاصلهٔ مؤثری که باید به تصویر کشیده شود در خصوص اندازهٔ نما متفاوت خواهد بود. وقتی مخاطب تصویر بازیگری را روی پرده سینما می‌بیند، مثل این است که شخصی که صحبت می‌کند درست پشت پرده قرار دارد (تاکر، ۱۳۸۳، ص۱۱۲).

اما در تعزیه شرایط صوتی بازیگر کاملاً متفاوت است. بازیگر تعزیه بایستی با صدای بلند و قابل شنیدن برای تمامی تماشاگران حتی در دورترین نقطه از صحنه گفتار خود را ادا کند و در اکثر مواقع این موضوع با فریادهای بلند و یا استفاده از میکروفن و بلندگو همراه است. یکی از قراردادهای صوتی تعزیه این است که شعرخوانی اولیاخوانان به آوازی خوش و موزون و یا مرکب‌خوانی در اوزان و بحور مختلف و در مقابل، رجزخوانی اشقیاخوانان با صدای خشن و زمخت همراه است (ستاری، ۱۳۸۷، ص۱۰۰).

تدوین بخش دیگری از فن سینماست که تأثیر مستقیم بر کار بازیگر دارد. تدوین در سینما، کنترل بازیگر بر ریتم اجرایش را از او سلب کرده و به کارگردان منتقل می‌کند. کارگردان در تدوین می‌تواند با کوتاه و بلند کردن هر نما و

یا جابجایی آنها بر شدت و یا کاهش ریتم و تمپوی بازی بازیگر تأثیر بگذارد و در واقع کنترل این امر را تا بخش زیادی به‌دست گیرد. بازیگر بایستی تمام تلاش خود را در هنگام بازی به‌کار بندد تا روی میز تدوین کنش یا واکنشی از او مانع حفظ تداوم حسی و یا بصری در کلیت واحد فیلم نشود. در سینما به دلیل تعدد مکان فیلم‌برداری و موارد متعدد دیگر، صحنه‌های فیلم‌نامه پشت‌سرهم و به ترتیب فیلم‌برداری نمی‌شوند و به‌اصلاح رَج زده می‌شود. به عبارتی صحنه‌ها متناسب با مکان و موقعیت حضور بازیگران در فیلم‌نامه، دسته‌بندی شده و خارج از توالی ذکرشده در فیلم‌نامه فیلم‌برداری می‌شوند؛ یعنی ممکن است صحنه‌هایی از پایان فیلم‌نامه در اولین روز کاری فیلم‌برداری شود و در روز دوم سراغ صحنه‌هایی از وسط و یا پایان فیلم‌نامه بروند و توالی صحنه‌های فیلم‌نامه در فیلم‌برداری رعایت نمی‌شود، اما در هنگام تدوین این توالی کاملاً منطبق با فیلم‌نامه مرتب شده و صحنه‌ها در امتداد یکدیگر قرار می‌گیرند.

حالا بخش مهمی از کار بازیگر در سینما نمایان می‌شود که بایستی یکپارچگی و یا تداوم حسی و عاطفی بین صحنه‌های مختلف را حفظ نماید تا اینکه پس از تدوین این نکته که بین صحنه‌های به‌هم‌چسبیده در هنگام فیلم‌برداری فاصله‌های زمانی طولانی بوده است را مخاطب متوجه نشده و بازی یکدست و روان بازیگر را مشاهده و احساس کند. از نظر پودوفکین:

روی پرده ما می‌توانیم بازیگر را با سرعت برق از یک نقطه در مکان یا زمان به نقطه‌ای دیگر ببریم که این در هنگام فیلم‌برداری امکان‌پذیر نیست. بنابراین بازیگر باید بتواند قطعه‌های مجزا را با هر مقدار فاصلهٔ زمانی که با هم دارند، به‌طور جداگانه بازی کند و ترکیب آنها را تماماً به کارگردان و تدوین واگذارد (پودوفکین، ۱۳۷۰، ص۲۲۷).

اما در تعزیه بازیگر نقش خود را در یک کلیت زمانی واحد که بیش از چند ساعت به طول نمی‌انجام ایفا می‌کند و از این حیث نیازی به توجه بازیگر سینما به حفظ حس تداوم توالی صحنه‌ها برای مخاطب ندارد.

پردهٔ نمایش عامل دیگری در راستای فنون سینماست که تأثیر مستقیم بر کار بازیگر دارد. در صحنهٔ نمایش تعزیه تماشاگران آزادند به هر زاویه و نقطه از کنش در حال انجام که مایل‌اند نگاه کنند و بازیگر تعزیه هم با درک و اطلاع از این موضوع مقدار و میزان کنش‌های خود را تا حدودی آزادانه انتخاب کرده و محدودیت آن‌چنان دقیقی برای حرکت و جابجایی ندارد، اما در سینما تماشاگر انتخابی جز زل زدن به پرده در تاریکی سالن سینما را نداشته و گویی اختیار دیداری خود را به کارگردان و انتخاب‌هایش از زوایای مختلف سپرده است. به عبارتی تماشاگران در سینما تسلیم تصمیم بصری کارگردان هستند و به چیزی که او انتخاب کرده چشم می‌دوزند. در همین راستا بازی بازیگر نیز با محدودیت‌های فراوانی خصوصاً از نظر حرکتی و جابجایی از نقطه‌ای به نقطهٔ دیگر روبه‌روست و به تعریفی دیگر بازیگر در سینما آزادی حرکتی و کنشی بازیگر تعزیه را ندارد. ابراین اشاره می کند که:

در یک صحنه از فیلم، علامت‌هایی برای حرکت بازیگر تعیین شده است. برای عبور از یک سمت صحنه به سمت دیگر، بازیگر باید روی یک علامت معین توقف، یا با آن تماس پیدا کند تا در میدان وضوح دوربین قرار داشته باشد تا ترکیب‌بندیی که کارگردان برای نما انتخاب کرده است حفظ شود (ابراین، ۱۳۷۹، ص۹۶).

۳. از منظر مواجه با دوربین و تماشاگر

نکتهٔ اساسی در افتراق هنر سینما و تئاتر در زنده بودهٔ یک اجرای نمایش نسبت به فیلم نهفته است. در تعزیه به‌عنوان گونه‌ای نمایشی بازیگر دم‌به‌دم تماشاگران نقش را جلو می‌برد و همواره حد و اندازهٔ بازی را با بازخورد مستقیمی که از آنها می‌گیرد کنترل می‌کند، حالا بماند که گاهی خود بازیگر تعزیه تحت تأثیر شرایط مذهبی و آیینی تعزیه قرار می‌گیرد و از خود بی‌خود شده و به گریه و زاری می‌افتد. «در تعزیه اتفاق می‌افتد که بازیگران نقش قاتلان امام حسین﵇ و همراهان آن مظلوم همچون تماشاگران اشک می‌ریزند و ناله سر می‌دهند» (عزیزی، ۱۳۸۸، ص۴۹). این بده بستان دوطرفه و زنده بین بازیگر و تماشاگر باعث حفظ تداوم حسی بازیگر شده و به یکپارچگی ریتم و ضرب‌آهنگ بازی او کمک شایانی می‌کند.

اما در سینما بحث کاملاً متفاوت است، تماشاگرِ بازیگر سینما در لحظهٔ انجام بازی، دوربین فیلم‌برداری است. به تعبیری بازیگر سینما باید برای دوربین بازی کند و نه برای تماشاگر زنده که هر لحظه منتظر بازخوردی از سوی او باشد. در سینما خبری از عکس‌العمل تماشاگر برای بازیگر در لحظه وجود ندارد، حتی اگر شخصی در کنار و یا پشت دوربین حرکتی انجام دهد، ممکن است تمرکز بازیگر به‌هم‌خورده و فیلم‌برداری قطع گردد؛ یعنی امری که در تعزیه طبیعی و تا حدودی باعث تمرکز بازیگر است، در سینما کاملاً بالعکس عمل می‌کند. نیرمور معتقد است:

> **در سینما، پیوند حیاتی میان بازیگر و تماشاگر شکسته شده است. آن رویارویی فیزیکی برای همیشه مسدود شده، حتی اگر بازیگر رو به ما صحبت کند، یا حتی اگر ما برایش سوت بکشیم. واضح است که این مانع غیر قابل نفوذ پردهٔ سینما، سبکی از بازیگری خاص خود را طلب می‌کند (نیرمور، ۱۳۸۷، ص۴۸).**

درنتیجه ذکر این موضوع که بازیگر در تعزیه برای تماشاگران و در سینما برای دوربین با تمام مختصات ویژهٔ هرکدام بازی می‌کند، کاملاً منطقی به نظر می‌آید.

۴. از نظر سبک و تکنیک

در طول تاریخ بازیگری خصوصاً طی دو قرن اخیر نظریه‌پردازهای مختلفی تلاش کردند تا سبک و شیوهٔ خاصی را در بازیگری مطرح کرده و آن را به سیاق خود نظام‌مند سازند. از استانیسلاوسکی، برشت، میرهولد، چخوف و گروتفسکی گرفته تا پودوفکین، الیاکازان، لی استراسبرگ و آدلر، همه سعی در نشان دادن جلوهٔ متفاوتی از اسلوب و شیوهٔ بازیگری داشته‌اند که البته پرداختن به آن در این مجال اندک امکان‌پذیر نیست، اما به شکل کلی می‌توان گفت که از نظر سبکی بازی بازیگران تعزیه نزدیک به اصول تئاتر اپیک برشت است و بازی بازیگران سینما نزدیک به متد واقع‌گرایانهٔ استانیسلاوسکی. در تعزیه حرکات بازیگران غلوآمیز و تمثیلی است و همواره بایستی فاصلهٔ حسی بین بازیگر و نقش حفظ و بازیگر دائماً به خود یادآوری کند که اینجا صحنهٔ تعزیه بوده و او صرفاً نقشی را به شکل نمادین برعهده دارد. ستاری می‌نویسد: «در نبردهای تن‌به‌تن، بازی تعزیه‌خوان واقع‌گرایانه نیست، حرکاتش رمزی و شیوه‌دار

یا بر اساس شیوه‌پردازی است؛ مثلاً فقط وانمود می‌شود که ضرب شمشیری مرگ‌بار است و یا تازیانه بر شخص فرود نمی‌آید و تماشاگران هم از این شگرد، معذب نمی‌شوند» (ستاری، ۱۳۷۹، ص۱۷۲).

جنبهٔ آیینی ـ اجتماعی تعزیه ایجاب می‌کند که بازیگر تعزیه دائماً به خود و تماشاگر یادآوری کند که این یک روایت نمایشی از حماسه‌ای بزرگ است و همین موضوع باعث می‌شود که در بازی او بزرگ‌نمایی و شور و هیجان بسیار دیده شود. چرخاندن شمشیر، رجزخوانی، تاخت‌وتاز و بسیاری از موارد این‌چنینی نشانه‌های همین شیوه از بازیگری هستند، اما در سینما اساس بازی بازیگر بر واقعی بودن است. قاب سینما جایی برای بزرگ‌نمایی به بازیگر نمی‌دهد و تماشاگران بیشتر راغب به دیدن کنش‌های منطبق با زندگی واقعی از سوی بازیگر بر پردهٔ سینما هستند. نیرمور می‌گوید:

بازیگران سینما باید در لحظهٔ درک موقعیت، نقش‌شان را زندگی کنند. درواقع، صحت تصاویر هر فیلمی در گروی آن است که بازیگرانش خود را در روند فکری شخصیت‌ها بگذارند و تناسبی بی‌خلل میان احساس و بیان واقعی خلق نمایند؛ بنابراین اغلب بازیگری فیلم را با معیارهای استانیسلاوسکی می‌سنجند (نیرمور، ۱۳۸۷، ص۸۷).

در حوزهٔ تکنیکی بازیگری، اولین بخشی که می‌توان به آن ورود کرد، مراحل تمرین بازیگران است. در تعزیه بازیگران ماه‌ها فرصت تمرین و دورهم جمع شدن را دارند تا اینکه هرچه دقیق‌تر و کامل‌تر خود را برای اجراهای تعزیه آماده سازند. از تمرین‌های مکرر بیانی و موسیقیایی گرفته تا حرکات بدنی و جسمانی؛ همچنین حفظ کردن اشعار و رجزها (البته گاهی در تعزیه اتفاق می‌افتد که اشعار بلند و طویل از روی نسخهٔ کتبی که در دست بازیگران است خوانده می‌شود) نیز بخش مهم دیگری از مراحل تمرینات درازمدت بازیگران تعزیه به‌شمار می‌آید. فلور روایت می‌کند که:

چند ماه قبل از محرم، آنهایی که در زمینهٔ تعزیه تجربه دارند و توانایی خود را نشان داده‌اند، از میان داوطلبان جوان تعدادی را انتخاب می‌کنند. این مردان باتجربه ضمن تمرین به جوانان آموزش نیز می‌دهند که استعداد و صدای خود را ارتقا دهند (فلور، ۱۳۹۸، ص۱۹۹).

اما در بازیگری سینما کاملاً بحث متفاوت است و خبری از مراحل تمرین طولانی و دورهم جمع شدن بازیگران در جهت هماهنگی بیشتر و برطرف کردن نقاط ضعف نیست. در بهترین حالات گاهی فقط چندین جلسه معدود جهت دورخوانی فیلم‌نامه تدارک دیده می‌شود که در همان هم گاهی تمامی بازیگران حضور ندارند. در بعضی مواقع حفظ کردن متن فیلم‌نامه و دیالوگ‌ها نیز فقط چند لحظه قبل از گرفتن هر صحنه از سوی بازیگران اتفاق می‌افتد که همین امر نشانهٔ فیلم‌بردای در برداشت‌های مکرر از یک صحنه یا نما می‌باشد. «بازیگر سینما هرگز به موقعیت تمرین‌های متعدد دست نمی‌یابد و از تمرین‌های مداوم برخورداری ندارد، جز در پاره‌ای مواقع که آن نیز به‌کار صحنه‌ای نزدیک است» (استوار، ۱۳۶۰، ص۷۹). در سینما برداشت‌ها برای بازیگر مانند تمرین هستند و این در حالی است که او باید راکورد عاطفی و فیزیکی خود را مابین برداشت‌ها حفظ نماید.

عامل فنی دیگر در کار بازیگر نشان دادن واکنش به رویداد و کنش جاری در صحنه است. در تعزیه اساساً توجه

و تمرکز تماشاگران بر کنش صحنه‌ها استوار است و کمتر پیش می‌آید که نگاه‌ها کنش را رها کرده و به دنبال واکنش بازیگر روبه‌رو بروند و این نتیجهٔ گسترهٔ دید و آزادی انتخاب تماشاگر در زاویه باز از صحنه‌ها مختلف است، اما در سینما به دلیل انتخاب زاویه دید توسط کارگردان، معمولاً تماشاگران منتظر دیدن واکنش بازیگران در حین انجام کنش هستند و کارگردان نیز به خواستهٔ آنها پاسخ مثبت داده و نماهای واکنشی را در دل تدوین جای می‌دهد. حضور در این نماهای واکنش یکی از چالش‌برانگیزترین کارهای بازیگر در سینماست (Caine, 1990, p.36). در بسیاری از موارد کنشی که در فیلم‌نامه ذکر شده است اصلاً در آن زمان و مکان روبه‌روی چشم بازیگر اتفاق نمی‌افتد، یا در زمانی دیگر فیلم‌برداری می‌شود و یا به‌وسیلهٔ جلوه‌های ویژهٔ بصری ساخته می‌شود، اما بازیگر بایستی با تمام احساسات آن لحظه و به شکل باورپذیری واکنش خود را به رویدادی که در فیلم‌نامه ذکر شده است نشان دهد و بعدها که در تدوین کنش و واکنش در پی هم نشان داده می‌شوند، کار بازیگر درست از آب درآید و بتواند تماشاگر را از دیدن آن نما و صحنه راضی نگاه دارد.

در نماهای درشت و نزدیک تأثیر چشم‌ها در سینما اعجاب‌انگیز است و بازیگری موفق است که بتواند از این عنصر در نماهای واکنش به‌خوبی بهره‌مند شود. پاول یادآور می‌شود که:

> **در نماهای بسته از بازیگرانی که دیالوگی برای گفتن ندارند، واکنش آنها نسبت به آنچه بازیگر دیگر می‌گوید و یا انجام می‌دهد گرفته می‌شود. کاری که بازیگر می‌کند این است که خوب گوش کرده و اجازه می‌دهد تا یک واکنش واقعی و صادقانه اتفاق بیفتد (پاول، ۱۳۹۸، ص۱۶۸).**

اهمیت کار و توانایی بازیگر سینما اکثراً در همین نماهای واکنش مشخص می‌شود و بسیاری از بازیگران تاریخ سینما به‌واسطهٔ همین نماها در ذهن مخاطبان جاودانه شده‌اند، از جمله مارلون براندو.

۵. از زاویهٔ خیال و تخیل

خیال و تخیل در خلق هنرهای مختلف نقش و کارکردی انکارناشدنی دارند. در بازیگری نیز بدون در نظر گرفتن این دو نمی‌توان کار را به جلو برد و بازیگری موفق است که بتواند به‌خوبی از آنها در کارش استفاده نماید. برای تعریف این دو در موجزترین حالت ممکن باید بگوییم که «خیال قوهٔ حفظ صُور و تخیل، قدرت تصرف در صُور است» (بلخاری قهی، ۱۳۹۷، ص۵۲). به دلیل جنبه‌های آیینی و اجتماعی در تعزیه بازیگر مجاز به استفاده از تخیل و یا بداهه‌پردازی نیست و بایستی همواره کلمات و حرکات را دقیقاً به همان شکل قراردادی و ازپیش‌تعیین‌شده به اجرا بگذارد و لحظه‌ای از یاد نبرد که او فقط ایفاگر نقشی در تعزیه بوده و مجاز به وارد کردن تخیلات خود به بازی و اجرای تعزیه نیست.

در سینما به دلیل ماهیت تکنولوژیک این هنر، کاملاً این موضوع تفاوت می‌کند. بازیگر سینما که به‌واسطهٔ موارد فنی بسیاری که ذکر گردید (تدوین، قاب‌بندی و...)، صددرصد نمی‌تواند از نتیجهٔ عمل خود آگاه باشد و کنترل بسیاری

از جزئیات بازی خود را در دست ندارد، در بسیاری از لحظات بازیگر بایستی با توجه به منبع خیال خود دست به تخیل زده و تصویرسازی‌های ذهنی خود را در پیشبرد نقش پیاده نماید. برای مثال می‌تواند از همان نماهای واکنش در عدم حضور بازیگر روبه‌رو گفت که تا چه اندازه می‌تواند وابسته به تخیل دقیق و خلاقانهٔ بازیگر باشد. به اعتقاد ابراین:

تخیل، حرکت جادویی ذهن نیست که ناگهان به یک ایده زندگی بدهد. تخیل باید از مشاهده و تجربه تغذیه کند، تخیل یک امکان ذهنی است که از ترکیب عناصر عقاید یا موضوعات دیگر، عقایدی تازه می‌آفریند و آنها را در قالبی جدید شکل می‌دهد. بازیگر سینما باید به مشاهدهٔ دنیای اطراف خویش بپردازد و در آخر این مواد را برای خلق شخصیت، کنش و رفتار انسانی به‌کار گیرد (ابراین، ۱۳۷۹، ص۱۲۸).

نتیجه‌گیری

بازیگری بدون شک یکی از پرطرف‌دارترین مشاغل امروز جهان به‌حساب آمده و همواره اکثر افراد هر جامعه مشتاقانه تلاش می‌کنند تا شاید روزی بازیگر شده و به آرزوی‌شان برسند، اما رسیدن به این جایگاه حتماً و قطعاً نیاز به آموزش و تمرین دارد چه در شکل حرفه‌ای و چه در شکل آماتوری خود، متناسب با گونه و نوع بازیگری، دریافت و ادراک اصول و فنون آن نیز متفاوت و دگرگون است.

بازیگری در تعزیه به‌عنوان نوعی هنر نمایشی ایرانی در مقایسه با بازیگری در سینما به‌عنوان هنری مدرن و جهانی، دو گونهٔ مختلف از این حرفه را شامل می‌شوند که بین آنها تفاوت‌های آشکاری وجود دارد. در جایگاه تبیین این مؤلفه‌های متفاوت می‌توان آنها را در چند دسته تقسیم‌بندی نمود: ۱. از نگاه جامعه؛ ۲. از بُعد تکنولوژیک؛ ۳. از منظر مواجه با دوربین و تماشاگر؛ ۳. از نظر سبک و تکنیک؛ ۴. از زاویهٔ خیال و تخیل. هرکدام از این موارد به وضوح تفاوت‌های شایان این دو گونه از بازیگری را نمایان می‌سازد؛ مثلاً اینکه بازیگر تعزیه در نگاه جامعه نسبت به بازیگر سینما جایگاه کاملاً متفاوتی دارد، تا جایی که حتی عموماً از عنوان بازیگر هم برای آن استفاده نمی‌شود و این نکته بر شیوه و خاستگاه بازی او اثرگذار است. یا بررسی این موضوع که نقش و جایگاه تخیل در کار بازیگر سینما تا چه اندازه بر شیوهٔ کار او مؤثر است و در مقابل بازیگر تعزیه نمی‌تواند از این مقوله بهره‌مند باشد، ماحصل همین تبیین تفاوت‌های این دو نوع از بازیگری است.

تکنولوژی مهم‌ترین عامل اثرگذار بر اسلوب متفاوت بازیگری در سینما و تعزیه به‌شمار می‌آید. ذات فنی سینما با ترسیم شاخص‌های مختص خود در چگونگی ثبت و ارائهٔ تصاویر به مخاطب باعث می‌شود که بازیگر سینما درعین‌حال که جلوی دوربین بازی می‌کند، علاوه بر حفظ نکات حیاتی فنی که بی‌شمار و لازم‌الاجرایند، بایستی خود را بر پردهٔ سینما و در محضر تماشاگران تصور نماید تا بتواند تداوم حسی آنها را حفظ کرده و احساسات‌شان را برانگیزد؛ درحالی‌که او همچون بازیگر تعزیه در پیشگاه تماشاگران، زنده و بی‌واسطه از هر نوع تکنولوژی قرار ندارد که بتواند از حس آنها در لحظه آگاه باشد و مقیاس بازی‌اش را بر آن اساس سازماندهی کرده و گسترش دهد.

سبک بازیگر تعزیه از نوعی غلو و بزرگ‌نمایی در حرکات و احساسات بهره‌مند است و درعین‌حال از الگوهای ثابت برای انتقال حس استفاده می‌نماید، اما بازیگری در سینما از سبکی واقع‌گرایانه برخوردار بوده و بازیگران تمام تلاش خود را در جهت پیدا کردن شیوه‌هایی جدید که از دل وقایع زندگی روزمره نشئت گرفته می‌شود، برای انتقال هرچه بهتر احساسات به‌کار می‌بندند.

به معنای کلی‌تر مخاطبان زنده و در لحظهٔ تعزیه با سینما متفاوت‌اند، بازیگر تعزیه برای تماشاگران و بازیگر سینما برای دوربین بازی می‌کند و این خود شاید به تنهایی شاهدی راسخ بر تفاوت‌های اساسی این دو شیوه از بازیگری باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

ابراین، ماری الن (۱۳۷۹). *بازیگری سینما*. ترجمهٔ فخری محذوف. تهران: فرهنگ کاوش.

احمدی، بابک (۱۳۷۰). *تصاویر دنیای خیالی*. تهران: مرکز.

آدلر، استلا (۱۳۷۲). *تکنیک بازیگری*. ترجمهٔ احمد دامود. تهران: مرکز.

آریخن، دانیل (۱۳۸۹). *دستور زبان سینما*. ترجمهٔ مسعود مدنی. تهران: رهروان پویش.

آژند، یعقوب (۱۳۹۵). *نمایش در دورهٔ قاجار*. تهران: مولی.

آژند، یعقوب (۱۳۹۸). *نمایش در دورهٔ صفوی*. تهران: متن.

استوار، نورالدین (۱۳۶۰). *فنون بازیگری در تئاتر و سینما*. تهران: سروش.

بازن، آندره (۱۳۸۲). *سینما چیست*. ترجمهٔ محمد شهبا. تهران: هرمس.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۹۷). *عکس مهرویان خیال عارفان*. تهران: فرهنگستان هنر.

بلوکباشی، علی (۱۳۸۳). *تعزیه‌خوانی حدیث قدسی مصایب در نمایش آیینی*. تهران: امیرکبیر.

پاول، مایکل (۱۳۹۸). *کتاب مرجع بازیگری*. ترجمهٔ اردشیر مهرآبادی. تهران: نخستین.

پودوفکین، ف. ا. (۱۳۷۰). *فن سینما و بازیگری در سینما*. ترجمهٔ حسن افشار. تهران: مرکز.

تاکر، پاتریک (۱۳۸۳). *بازیگری در برابر دوربین‌های سینمایی و تلویزیونی*. ترجمهٔ غلامرضا طباطبایی. تهران: سمت.

تعاونی، شیرین (۱۳۵۵). *تکنیک برشت*. تهران: امیرکبیر.

چرولی، انریکو (۱۳۷۶). *نمایش در شرق*. ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: نمایش.

چلکووسکی، پیتر جی (۱۳۸۴). *تعزیه: آیین و نمایش در ایران*. ترجمهٔ داود حاتمی. تهران: سمت.

خوتسکو، الکساندر (۱۳۶۹). تئاتر ایرانی. ترجمهٔ جلال ستاری. *تئاتر*، ۳(۹ و ۱۰)، ۱۰۳_۱۳۰.

دیدرو، دنی (۱۴۰۱). *پارادوکس بازیگر*. ترجمهٔ پرویز احمدی‌نژاد. تهران: گیلگمش.

ستاری، جلال (۱۳۷۹). *پرده‌های بازی*. تهران: میترا.

ستاری، جلال (۱۳۸۷). *زمینهٔ اجتماعی تعزیه و تئاتر در ایران*. تهران: مرکز.

عابدین‌پور، امیر (۱۳۹۹). *عناصر دراماتیک در سینمای مستند ژان روش*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سینما. اصفهان: مؤسسهٔ آموزش عالی سپهر اصفهان.

عابدین‌پور، امیر (۱۴۰۰). واکاوی جنبه‌های دراماتیک دیالوگ‌نویسی در فیلم‌نامهٔ «روز واقعه» نوشتهٔ بهرام بیضایی. *مجموعه مقالات نخستین همایش ملی تجلی آیین‌های عاشورایی در هنر ایرانی*. کرمان. دانشگاه شهید باهنر.

عزیزی، محمود (۱۳۸۸). *تعزیه از نگاه مستشرقان*. تهران: فرهنگستان هنر.

فلور، ویلم (۱۳۹۸). *تاریخ تئاتر ایران*. ترجمهٔ علیرضا براتی‌مقدم. تهران: ژرف.

کاردولو، برت (۱۳۸۴). *بازیگری در مقابل دوربین سینما*. ترجمهٔ مژگان منصوری. تهران: توفیق‌آفرین.

کارلسون، ماروین (۱۴۰۱). *تئاتر و اسلام*. ترجمهٔ بهزاد لطفی و الهام معدنی. تهران: لِگا.

گوبینو، ژوزف (۱۳۶۹). *تئاتر در ایران*. ترجمهٔ جلال ستاری. *تئاتر*، ۳(۱۱ و ۱۲)، ۱۶۴_۲۰۳.

نیرمور، جیمز (۱۳۸۷). *بازیگری در سینما*. ترجمهٔ حمیدرضا منتظری. تهران: دنیای تصویر.

وین، میشل (۱۳۶۷). *سینما و فنون آن*. ترجمهٔ پرویز سیار. تهران: سروش.

Abbott, Leslie (1994). *Acting For Film and TV*, Belmont. calif: Star Publishing.

Adams, Brian (1987). *Screen Acting*. Beverly Hills: Lone Eagle.
Caine, Michael (1990). *Acting in Film*. New York: Applause Theatre Book Publishing.
Ellen, Mary (1983). *Film Acting*. New York: Arco Publishing.
Swift, Clive (1976). *The Job of Acting*. London: Harrap.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی