نگاهی به پدیده بازیگری در سینمای ایران

مهدی ارجمند

مبحث بازیگری در ایران همواره یکی از موضوعات شبهه‌انگیز به شمار می‌رفته، تقریباً هیچ مقاله یا کتاب مشخصی دربارهٔ وجوه سبکی، *زیبایی‌شناختی* و یا ابعاد دیگر هنر بازیگری در ایران انتشار نیافته است.[1] در واقع نظریه‌پردازی در این حیطه عملاً مسکوت مانده، و به همین دلیل انتظار مشروع بازیگران ایرانی از ارزیابی علمی کارشان در جامعه هنری بدون پاسخ مانده است برای بازیگران ما این سئوالات دایماً مطرح می‌شود:

* آیا بازی آنان به لحاظ کیفی در اندازه‌های بین‌المللی بازیگری در جهان هست؟

* چه معیارهایی برای ارزیابی اصالت کار آنها وجود دارد؟

* آیا می‌شود از سبکی به عنوان *بازیگری ایرانی* سخن گفت؟ اگر چنین است این سبک دارای چه ویژگی‌هایی است؟

رابطهٔ ارگانیک تن و روان (انتظامی در گاو)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پاسخ به این سئوالات با نگاهی به پیشینه هنربازیگری در ایران میسر خواهد بود. ما در تاریخ نمایش خود با دو گونهٔ شاخص اجرا (performance) روبرو می‌شویم. اول اجراهای آیینی (Ritual) که صبغه‌ای مذهبی دارند و در رأس آنها شرح ***مصایب و تعزیه‌ها*** (Passion's) هستند و دوم اجراهای موسوم به ***هجایی*** (Farce) که شامل نمایش‌های روحوضی، لوده‌بازی‌ها و امثالهم بوده است. هر دوی این گونه‌ها در تاریخ نمایش غرب نیز یافت می‌شود. قرون وسطی پُر است از تعزیه‌های نمایشی و در رنسانس می‌توان ظهور فارس‌ها و اجراهای هجایی را به عنوان یک آلترناتیو یا بدیل تاریخی در مقابل سوگنامه‌های مزبور ذکر کرد. در کشور ما اما این شکل‌های بدوی ***نمایش یعنی سوگ و مضحکه*** به ساختار منسجمی به نام ***درام*** تبدیل نمی‌شوند. اگر چه دراثری مثل ***شاهنامه*** که یکی از عظیم‌ترین حماسه‌های بشری است بالقوه مایه‌های دراماتیک و نمایشی نهفته است ولی استخراج این مضامین برای تألیف و تصنیف آثار کلاسیک در شاکله‌ای جدید به نام ***درام*** در طول تاریخ ما میسر نمی‌شود. از همین رو برخورد ما با پدیده‌ای به نام ***نمایش مکتوب*** و تبعات آن یعنی ***بازیگری مُدرن*** مربوط به نیم قرن اخیر است بدیهی است ما در تبدیل و تحویل بسیاری از رموز نمایش‌های باستانی خود (تعزیه‌هاو شادی‌نامه‌ها) به اشکال نمایش جدید موفق بوده‌ایم. مثلاً ***سنت نقالی*** که اساسش ***تک‌گویی*** یک مرشد نطاق و شیرین سخن بوده امروزه به عنوان یک ***حافظهٔ رفتاری*** در سلوک بعضی از بازیگران نخبه ما رؤیت می‌شود؛ و این همان ***تیک فرهنگی*** خاصی است که بازی یک بازیگر ایرانی را از همتای خارجی‌اش جدا می‌کند. با توجه به اینکه فرهنگ ***گفتار و شنیدار*** در تاریخ ما قوی‌تر از فرهنگ ***تصویر و حرکت*** (Action) بوده (و به همین دلیل شعر بیش از درام مجال رشد یافته) می‌بینید که تماشاگر ما در وهله اول حضور یک

بازیگر و بحران هویت (عبدی در هنریشه)

بازیگر از طریق ***صدایش*** درک می‌کند نه از طریق اعمالش. و از همین رو سنت دوبله فیلم در ایران و خوش صدایی بازیگران به عنوان یک معیار زیبایی شناختی در پنجاه سال گذشته تثبیت می‌شود. بسیاری از بازیگران خوب ما در دهه‌های پیشین گویندگان صدا سالار رادیو بودند. مثلاً یکی از دلایل انتخاب ***پرویزبهرام*** برای بازی در نقش ***اتللو*** (اجرای تئاتر به سال ۱۳۳۷ توسط مصطفی اسکویی) صدای زنگ‌دار بهرام بود؛ که می‌توانست تماشاگران را مسحور کند. این جاذبه هنوز در فرهنگ ما محو نشده است در اجرای اخیر خانم پروانه مژده از ***آخر بازی*** اثر بکت (۱۳۶۸) تنها عاملی که توجه مخاطبین را معطوف خود ساخته بود کلام موسیقایی ***میکائیل شهرستانی*** بود که با تحریرهای به‌جا، ***تأکیدات گفتاری*** (Accent's) و

زیروبم‌های متنوع صدایش (Intonation's) ما را با شخصیت نمایش مأنوس می‌کرد. همین مسئله، یعنی توجه به **حضور گفتاری** بازیگر در بسیاری از فیلم‌های ما نیز به چشم می‌خورد. تا قبل از اینکه سنت دوبله فیلم ایرانی دچار تحول شود؛ تشخیص این مورد که جذابیت بازیگر ایرانی تا چه حد به صدای دوبلورش مربوط است، دشوار نبود. برخی از بازیگران معروف و به اصطلاح ستاره‌ها بودند که که در مقابل دوربین به جای ادای دیالوگ لب‌هایشان را تکان می‌دادند تا بعداً در اتاق صدا، دوبلور به جایشان حرف بزند. معضل تا آن حد عمیق بود که گاه بازیگر **حس** مورد نظر صحنه را نیز بازی نمی‌کرد؛ و اطمینان داشت که **حس دوبلور** بازی او را نجات خواهد داد. به همین ترتیب اگر شما به فیلم‌های شاخص سینمای ایران در دوران رونق دوبله نگاه کنید؛ بازیگران معمولاً در صحنه‌های دیالوگ به نقطه‌ای خیره شده‌اند و با کم‌ترین حرکت فیزیکی کلماتی را زیرلب زمزمه می‌کنند؛ و این **بی‌تحرکی** خصیصه بارز بازیگری در آن دوران است. با ظهور شخصیت‌های جاهل‌منش، یک‌سری عادات رفتاری خاص در بازی‌ها دیده می‌شود که در عین حال که خصوصیات اجتماعی و فرهنگی آن طایفه را منعکس می‌کند، به عنوان الگویی برای معرفی ضدقهرمان‌های جدید، به کار می‌رود. این آدم‌های حاشیه‌ای از یک‌سو می‌توانند توجه طیف وسیعی از مخاطبین عام در طبقات فروتر جامعه را به خود جلب کنند؛ و از سوی دیگر تحولی در نوع **شخصیت‌پردازی** آدم‌های فیلم‌های ایرانی ایجاد نمایند. فیلم لُمپنی برای اولین بار به بازیگر این اجازه را داد که به تفحص در رفتارهای انسان‌های تبه‌کار، مفلوک و مطرود جامعه بپردازد. مسئله نمایش بدکرداری و دژمنش در سینمای ایران اولین بار توسط همین فیلم‌ها شیوع می‌یابد. یک نوع **خشونت‌گرایی** افراطی در رفتار بازیگران مرد این فیلم‌ها وجود دارد که هنوز هم آثار آن در تولیدات اخیر سینمای ایران محو نشده‌است. در یک مقایسه تطبیقی اگر گانگسترهای فیلم‌های غربی با اسلحه داغ خود شناخته می‌شوند؛ بازیگر فیلم لمپنی ایرانی با اسلحه سرد خود که معمولاً چاقو یا دشنه‌ای تیز است معرفی می‌شود. بدیهی است این گونه تصویرسازی منفی و کلیشه‌ای نمی‌توانست راه‌گشای بازیگران خلاق ماباشد. شما اگر به بازی‌های مرحوم پرویز فنی‌زاده و منوچهر فرید در فیلم **رگبار** (۱۳۵۱) که در همان حول و حوش رشد جریان‌های لُمپنی در سینمای ایران تصویر شده، دقت کنید: تقابل و رویارویی دو دیدگاه ***غالب*** (خشونت پرور) و ***مغلوب*** (خشونت گریز) را که حتی در شیوه بازی این دو تأثیر گذاشته، به وضوح تشخیص می‌دهید. با حذف تدریجی شخصیت‌های دژمنش و لُمپن، بازیگران ایرانی این فرصت را می‌یابند که در رفتارها و سلوک اجتماعی طبقات دیگر مداقه کنند. کم کم تقسیم‌بندی سیاه و سفید بین شخصیت‌ها از بین می‌رود و مسئله تیپ‌سازی، جای خود را به ارایهٔ شخصیت‌های منحصر به‌فرد می‌دهد. نویسندگان فیلمنامه و کارگردان‌ها به سوی **شخصیت‌های پیچیده** (Complex) جلب می‌شوند. آدم‌هایی که به نوعی دارای هزارتوی ذهنی هستند، این امکان را برای بازیگران درونی مهیا می‌سازند که قابلیت‌های حسی - روانی خود را به منصهٔ ظهور برسانند. بازی عزت‌الله انتظامی در فیلم ***گاو*** (۱۳۴۸) هنوز یکی از موارد مثال‌زدنی در ارایه یک **مسخ** (Metamorphose) ذهنی است که به مرور ارگانیزم بازیگر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و او را به یک حیوان تبدیل می‌کند. شاید بتوان گفت با ***گاو*** مسئله روانشناسی در بازیگری سینمای ایران شکلی جدی به خود پیدا کند. مسئله ***هم‌ذات پنداری*** (Identification) با نقش، مطالعه بر رفتارهای فیزیکی و مبحث ***روان - تنی*** [Psycho-somatic] در مرکز توجه قرار می‌گیرد. از آن پس گرایشی برای بازی در نقش‌های متفاوت شیوع

می‌یابد. شخصیت‌های روانی، عقب‌مانده‌های ذهنی و شوریدگان روحی به عنوان قهرمان روایات سینمایی مطرح می‌شوند. و طیف این گونه نقش آفرینی‌ها بعدها در چند بازی **مهدی فخیم‌زاده** ادامه می‌یابد.

اما تحول مهمی که در سینمای پس از انقلاب ایران روی داد، تثبیت شدن صدابرداری صحنه است، و اینکه بازیگران اصلی فیلم حتی به هنگام دوبله باید به جای خودشان حرف بزنند. این اتفاق در رشد کیفی مقوله بازیگری در ایران تأثیر بسزایی گذاشت. بازیگران موظف شدند روی صدایشان کار کنند. مسئله ***تنفس و گفتارهای حسی*** که بازیگران نسل دوبله از آن غافل بودند در بازی نسل جدید اهمیت خود را آشکار نمود. امروز اکثر بازیگران سینما که متعلق به نسل دوبله هستند، از اجرای یک ***کرشندوی کلامی*** در بازی خود عاجزند؛ و این به دلیل عدم کنترل آنها بر نظام آوایی گفتارشان است. در این بین بازیگرانی که با تربیت تئاتری پرورش یافته‌اند از این امتیاز برخوردارند که به هنگام کوران‌های حسی - روانی تنش‌های گفتاری خود را مهار کنند. یکی از زیباترین اوج و فرودهای کلامی توسط ***سوسن تسلیمی در مرگ یزدگرد*** (۱۳۶۱) اثر ***بهرام بیضایی***، اجراء شده است به اصل قطعه دقت کنید:

زن در هیئت شاه کابوسی را که دیده است باز می‌گوید: در خواب دیدم که سواره در بیابان بی‌کران می‌روم، برباره تیزپای خود، و برزمین، نه خار و علف که شمشیر تیز می‌روید.

آسیابان:

همه زندگی‌ام خوابی آشفته بود. در چنین آسیای ویرانه که از پدران پدر به من رسید جز خواب آشفته چه باید دید؟

زن:

بخت بدسوار برباد می‌آمد!(با دستش جهتی را نشان می‌دهد، حالت فیزیکی‌اش به تندیسی شبیه است)

موبد:

اینگونه خواب را در چنین دم روز - که نه روشن است و نه تاریک، و زمان نه به سوی روز می‌رود و نه به سوی شب - بی‌گمان پیغامی است.

زن:

تکاوری تک (دستانش را باز می‌کند و به دو کتف می‌زند، دوربین آرام به او نزدیک می‌شود، یک کرشندوی کلامی را اجرا می‌کند بدون آنکه پلکی بزند)، جنگی خدای تیزسنان، آن بهرام پشتیبان، آن دل دهنده به من، آن جگردار، آن که دیدارش زهره بر دشمن می‌ترکاند، برباره کهر می‌رفت؛ و با گردش در فش راه را نشانم می‌داد؛ تا آن باد تیره پیدا شد! آن دیو باد خزنده! آن لگام گسسته؛ بی‌مهار! و خاک در چشم من شد (با دو دست جلوی چشمانش را می‌گیرد، بعد آرام مثل پرده‌ای که باز شود دست‌ها را می‌گشاید، ریتم گفتارش آرام می‌شود گویی در بُهت کامل است) چون مالیدم و گشودم، جنگی خدای تیزسنان، آن بهرام پشتیبان، آن دل‌دهنده به من، آن جگردار، آن که دیدارش زهره بر دشمن می‌ترکاند، آن او در غبار گم شده بود، آری، من او را در باد گم کردم. (متن فیلم)

کاری که تسلیمی در اجرای این قطعه انجام می‌دهد با شیوه اجرای ناتورالسیتی یک‌سره متفاوت است. او چونان یک ***ماریونت*** (عروسک خیمه‌شب‌بازی) عمل می‌کند. (به یاد آوردیم که در سنت نمایشی شرق عروسک‌ها و چهرک‌ها از منزلتی خاص برخوردارند) اما ***ماریونتی*** هوشمند که تسلطی کافی براجزای بدنش دارد. چهرهٔ تسلیمی در ابتدای قطعه ناگهان از احساس انسانی تُهی می‌شود و نگاهش به نقطه‌ای نامعلوم خیره می‌ماند، دست‌هایش در یک کنش هماهنگ مثل یک جفت افزار جنگی حایل صورتش می‌شوند و این در حالیست که عبارت ***تکاوری ... تک!*** را چنان تیری به سوی ما شلیک می‌کند. سپس یک کرشندوی کلامی

راآغاز می‌کند و بدون آنکه ذره‌ای دچار سکته فیزیکی یا گفتاری شود آن را به اوج می‌رساند. وسپس با ضربه نهایی دو دستش چهره خود را به **نقاب** تبدیل می‌کند. آنگاه در فرودی زیبا آرام آرام پرده از صورتش می‌کشد و ادامه کلام کابوس شاه را بازمی‌گوید. در تمام مدت این قطعه تقریباً هیچ پلکی نمی‌زند و چونان وجودی که متعلق به عالمی دیگر است، ما را سحر می‌کند. شاید بگویید در اجرای تسلیمی سهم کارگردان کمتر از بازیگر نیست ولی حقیقت آن است که هر بازیگری قادر به ارایه آنچه در ذهن کارگردان وجود دارد، نیست.

شاید استثنایی‌ترین بازی‌ها در سینمای ایران شامل مواردی می‌شود که کارگردان می‌خواسته یک ***ایماژ*** (تصویر ذهنی) و یا یک ***ایدهٔ انتزاعی*** را به وسیله بازی متجلی کند. در این هنگام بازی ناتورالیستی به کار بازیگر نمی‌آمده و وی می‌بایست از قدرت تخیل و توان ذهنی‌اش برای تصویرکردن ایده انتزاعی کارگردان استفاده کند. نمونه اخیر صحنه‌ای است که **نیکی کریمی** در فیلم ***سارا*** اثر داریوش مهرجویی اجرا می‌کند اوبا چهره‌ای بُهت زده جلوی دوربین می‌آید آنگاه آرام آرام حرکتی گهواره‌ای را مثل یک آونگ آغاز می‌کند، به گونه‌ای که چهره‌اش از قاب خارج و داخل می‌شود این حرکت باریزش قطرات اشک از چشمانش همراه است. ظاهر حرکات تسلیمی و کریمی در این صحنه‌ها مکانیکی و غیرانسانی است ولی نتیجه کار بر ***روان*** تماشاگر تأثیر می‌گذارد همان‌طور که اشاره کردیم یک از ویژگی‌های بازیگری مُدرن در سینمای ایران گرایش به اجرای نقش‌های **پیچیده** و دارای هزارتوی ذهنی است که می‌تواند استعدادهای ذاتی بازیگران ما را آشکار کند **خسروشکیبایی** در فیلم **هامون** شخصیتی را بازی می‌کند که به لحاظ روحی آرام و قرار ندارد و درگیری‌های خانوادگی (مسایل عاطفی با همسرش) شغلی (مجادلات حرفه‌ای با همکاران و رییسش) و بحران‌های فکری که ناشی از پرداختن به پایان‌نامه دکترایش درباره عرفان اسلامی و ایثار حضرت ابراهیم(ع) است او را در زیر فشارهای شدید روانی قرار داده، شیوه اجرای شکیبایی در این فیلم به گونه‌ای است که با تعریف ما از مقوله ***آفرینش آزاد و جادوی بداهه سازی*** (Improvization) مطابقت دارد. در بسیاری از صحنه‌ها به نظر می‌رسد او متنی دیگر را در درون متن اصلی پرورش می‌دهد، و با تُپق‌های کلامی که در جریان گفتارش اعمال می‌کند ***تناقص‌های روانی*** شخصیت را در ***رفتارزبانی***‌اش منعکس می‌کند. این مسئله با مقدمه‌ای که درباره گرایش فرهنگ ایرانی به ***حرافی و سلوک گفتاری*** ذکر کردیم، مطابقت دارد. به این قطعه از هامون توجه کنید شکیبایی (هامون) به همراه همسرش (مهشید) برای شرکت در یک جلسه روانکاوی به نزد یک روان‌پزشک (جلال مقدم) می‌روند. هامون اما می‌خواهد قبل از شروع جلسه با توضیحاتش روان‌پزشک را مُجاب کند.

هامون (به دنبال دکتر از اتاق خارج می‌شود) آقای دکتر باید عرض کنم اساساً من از مهشید خواستم روانکاوی بشه، و در جهت اطلاعتون باید عرض کنم که ...البته خودتون آلان باهاش حرف می‌زنید و متوجه می‌شید، ولی منبع **نوروز** مهشید باباشه ها! منو این وسط عَلَم کرده تا یک چیزی به باباهه ثابت کنه!

دکتر (در حال قدم زدن در راهرو انگار می‌خواهد از دست هامون فرار کند) بفرمایید شما حالا در اتاق...!

هامون (او را تعقیب می‌کند بی‌توجه به تذکر دکتر): و من چون هیچ پُختی نشدم تو زندگی...! دکتر از راهرو خارج می‌شود و بی‌توجه به هامون) شما بفرمایید!

هامون (دوباره خودش را به دکتر می‌رساند)؛ ولی آقای دکتر من دلم می‌خواهد بدونم دید شما از کدوم زاویه‌س؟ مریض‌هاتون رو زرت و زورت می‌بندید به قُرص یا اینکه می‌نشینید باهاشون دو دقیقه درددل می‌کنین...؟ دکتر (لبخندی می‌زند) بستگی دارد، هردو... (به لب پله‌ها می‌رسند) حالا شما بفرمایید

یک‌خورده اونجا (اتاق را نشان می‌دهد)

هامون: چشم! (می‌ایستد، چند قدمی می‌رود و دوباره برمی‌گردد دنبال دکتر): دکتر از اینهمه چی می‌پرسید؟ چی می‌خواین؟ پدر و مادر و جد و آباد اگه مطرحه، خوب مادر من که زود رفت و پدرم هم اینقدر ساده بود که آسه می‌رفت و آسه می‌اومد که گربه شاخش نزنه، ولی من درست ضدبابامَم، من مرتب شیلنگ تخته می‌اندازم ولی به هیچ جایی نمی‌رسم (راه دکتر را سد می‌کند) دارم فرو می‌رم، من دیگه به هیچی اعتماد ندارم... دارم هدر می‌رم، یعنی چه؟

دکتر (از پله‌ها پایین می‌آید هامون کنار می‌رود) این یک مورد استثنایی نیست که قابل حل نباشه... هامون (با دکتر پایین می‌آید) نه دکتر من یک موقعی فکر می‌کردم یک... می‌شم ولی هیچ پُخی نشدم، چهل و خورده‌ای ازم گذشته و از در آویزونم، آویزون، چیکارکنم؟ ما آویخته‌ها به کجای این شب تیره بیاویزیم قبای ژنده و کپک زده خودمون‌رو؟

همانگونه که در ابتدای این بخش اشاره شد یکی از انواع نمایش‌های سنتی ایران که اتفاقاً از اقبال عمومی خوبی برخوردار بوده «سیاه‌بازی» است که در محور آن یک شخصیت لوده و بداهه ساز بنام *سیاه* مجاز است با نیش‌ها و تُپق‌های خلق‌الساعه‌اش نمایش را جذاب کرده آن را به سوی ***گره‌گاه‌های غیرمنتظره*** هدایت کند با ذکر این نکته نمی‌خواهم بازی شکیبایی را تماماً تحت‌تأثیر تکنیک‌های خلاقه سیاه بازی تفسیر کنم زیرا با نیم‌نگاهی به شیوه بازی پُرتنش متدیست‌ها به سهولت می‌توان گونه‌ای مشابهت در سلوک برخی بازیگران ایرانی با آنچه در **مکتب مُتد** اجراء می‌شود، یافت. اما توجه را به این مطلب جلب می‌کنم که برای ما این اتفاق (بازی دینامیک و پرجنب و جوش مبتنی بر بداهه‌سازی) نه از مسیر آموزش‌های مدرسه‌ای و علمی (نظیر آنچه اکتورزاستودیو در امریکا و پیش از آن استانیسلافسکی در شوروی انجام می‌دادند) بلکه از طریق رجوع به ***حافظهٔ رفتاری*** ملتمان مقدور بود شما حتماً بازی‌های ارحام صدر اصفهانی را بیاد دارید که بدون هرگونه تکلف‌های آکادمیک و با توسل به قدرت خلاقه بداهه‌سازی‌اش قادر بود صحنه را در برابر هر بازیگر دیگری از آن خودکند. و یا پیش از او باید به مرحوم ***سارنگ*** اشاره کرد که در دوره تئاتر نصر هیچ‌کس را یارای مقابله با تحریرهای صدایی او نبود این بازیگران نمونه و افرادی دیگر چون ***کرمانشاهی، ظهیرالدینی، عطاءالله زاهد و گرمسیری*** متعلق به مکتبی از بازیگری بودند که اساسش را بر ***تجربه و غریزه*** بنا نهاده بود، در ایران تا قبل از شکل‌گیری گروه تئاتر عبدالحسین نوشین هنوز مسئله‌ای به نام ***بازیگری آکادمیک*** و یا ***تحلیل علمی مقولهٔ بازیگری*** مطرح نبود؛ در حالیکه در همان زمان بسیاری از نوابغ بالفطره بدون آگاهی از مقولات نظری بازیگری می‌توانستند تماشاگران را مسحور استعداد ذاتی خود کنند. پدیده ***مدرسه‌ای شدن*** (Academization) بازیگری در ایران که مربوط به نیم قرن اخیر است، هرگز نتوانست مسئله ***بازیگری غریزی*** را در حوزه سینما و تئاتر ما تحت‌الشعاع قرار دهد. حتی بسیاری از نخبه‌ها که زمانی در یکی از مدارس بازیگری دوره‌ای را گذرانده بودند، بعد از موفقیت خود در این حرفه، حضورشان را در مدارس مزبور انکار می‌کردند. برای تماشاگران عامی نیز این مسئله که بازی فلان بازیگر در فلان فیلم تا چه حد پایه علمی و آکادمیک دارد، هیچ‌وقت مطرح نبوده و نیست. بنابراین مقوله بازیگری در ایران همواره از تحلیل‌های نظری و جدی گریزان بوده‌است. این پدیده حتی به گونه‌ای در میان خود بازیگران نیز رسوخ یافته که نباید کار آنان را با معیارهای تخصصی موجود در دنیا سنجید. در حالی که برای رشد کیفی این هنر راهی جز این قیاس وجود ندارد. فی‌الواقع قواعدی هستند که حُکم الفبای جهانی بازیگری را دارند و بازیگر ما باید از رموز آن آگاه شود به ***هامون*** بازگردیم

آیا آنچه شکیبایی در ***بازآفرینی*** این شخصیت اجراء می‌کند ***غریزی*** است یا ثمره فعالیت ***قوه خودآگاه*** اوست؟ اگر بخواهیم دقیق‌تر این مطلب را بازکنیم آیا او ***می‌داند*** که کجا باید حرف‌های دکتر را قطع کند، در چه لحظه‌ای باید تُپق بزند، و یا دقیقاً در کدام پله جلوی دکتر را سد کند؟ آیا او بر چگونگی وقوع اعمالش آگاه است یا این کشش جادویی ***غریزه*** است که هدایتش می‌کند؟ ورود به این بحث با نگاهی به آنچه دربازیگری مدرن روی می‌دهد، میسراست. امروزه دیگر نمی‌توان از سیطره مطلق ***غریزه*** در بازی سخن گفت زیرا بازیگر خلاق موجودی است که از موضع ***دیده‌شدن*** به مقام ناظر (observer) اعمال خویش ارتقاء یافته است و این نه تنها مسئله‌ای ***زیباشناختی*** که پدیده‌ای ***تاریخی*** است. یعنی شما در دورانی زندگی می‌کنید که قدرت از آن کسی است که ***می‌بیند***، و آنکه ***دیده می‌شود*** در ***موضع انفعال*** قراردارد. همین نکته در بازی مدرن تجلی کرده است. بازیگر خلاق امروز، کسی است که می‌تواند در حین بازی، خود را به عنوان ***«موجود بازیگر»، ببیند و تحلیل کند.*** یعنی به همان سان که پیرو غریزه‌اش است ***ناظر*** اعمال غریزی خود نیز هست؛ و با این حساب هم‌زمان ***آفریده و آفریننده*** است. در نظریه بازیگری مبحثی وجود دارد تحت عنوان ***چشم سوم*** (The third Eye)، چشم سوم در واقع همان ***کارگردان نامریی*** درون بازیگر است، که در لحظات بحرانی به او دیدی به عنوان یک ***ناظر اجرای نقش*** می‌دهد. بازیگرانی که ادراکی از مقوله چشم سوم دارند می‌توانند اجرای ***واقعی*** خود را با ***اجرای ذهنی*** چشم سوم مطابقت دهند و در این مقایسه دریابند نتیجه کارشان با آنچه در ذهن داشته‌اند، چقدر فاصله داشته است. بیهوده نیست بازیگران نخبه‌ای چون داستین‌هافمن برداشت‌های مختلف خود از یک صحنه را بارها و بارها می‌بینند. این ***بازبینی اجراء*** توسط خود بازیگر یک نکته مفید دربردارد و آن اینکه خطاهای ذهنی خود در حین اجراء را به مرور تشخیص می‌دهد. به یاد دارم سال‌ها پیش، زمانی که اُسکوئی‌ها (مصطفی و مهین) برای اولین بار مکتب استانیسلافسکی را به شکلی جدی در تئاتر ایران مطرح کردند؛ در یک سمینار تخصصی مصطفی اسکویی از هنرجوی بازیگری‌اش خواست. به عنوان اتود، یک لیوان آب را سربکشد و در آن تمام قواعد سیستم استانیسلافسکی را رعایت کند.

و خود نیز به عنوان یک بازیگر تجربی همین عمل (نوشیدن آب) را تکرار کرد. آنگاه در تحلیل این دو عمل یادآور شد که هنرجوی سیستم، ***انگیزه*** عمل نوشیدن (تشنگی) را مدنظر قرار داده بود؛ و همین به بازی‌اش ***معنا*** می‌بخشید. ولی آیا همین هنرجو به هنگام اجرای اتود کار خود را به وسیله **چشم سوم** زیر نظر نداشت؟ در بسیاری موارد ***انگیزه‌ها*** حکم شروع بازی را دارند و به اعمال ***معنا*** می‌بخشد، ولی برای ادامه ***آفرینش*** نیاز به موتور دیگری است که در هر لحظه اجرا تصویری از موقعیت کلی بازی به بازیگر بدهد. به این صحنه از فیلم ***ناخداخورشید*** دقت کنید ***علی نصیریان*** می‌خواهد پیشنهاد قاچاق مسافر را به ***داریوش ارجمند*** (ناخداخورشید) بدهد و چون از واکنش‌های او بی‌خبر است با احتیاط عمل می‌کند:

نصیریان (جعبه کبریتش را باز می‌کند و سیگاری آتش می‌زند): خوب ناخدا با این وضعی که داری حاضری بری سفر؟

ارجمند استکان چای را با یک دست از سینی برمی‌دارد، آن را روی زمین می‌گذارد کمی چای درون نعلبکی می‌ریزد، آن را بالا می‌آورد): کجا؟

نصیریان : اوطرف!

ارجمند: چه می‌خوای بار بزنی؟ (نعلبکی چای را که روبروی صورتش گرفته فوت می‌کند)

نصیریان (لبخندی مرموز می‌زند دودسیگارش بلند شده) بار با بار مگه فرق می‌کنه؟

ارجمند : (چای را که سرکشیده پایین می‌آورد، نگاهش را برای لحظه‌ای با شیئی همراه می‌کند و سپس در حالتی که انگار سرش پایین است نصیریان را نگاه می‌کند) ما جنس حروم بار نمی‌زنُم!

نصیریان همچنان مرموز و بدون پلکی او را زیر نظر دارد): مگه جنس حلال و حروم داره؟

ارجمند: (نگاهش را پایین‌تر می‌آورد و مستقیم به نصیریان می‌نگرد) مگه تو نامسلمانی؟ (درست در لحظه‌ای که به نظر می‌آید خشمگین شده می‌خندد ولی کم‌کم جدی می‌شود) خشکبار باشه حلال، ورق پاسور حروم، تنباکو حلال، تریاک حروم(نصیریان بادهانش لبخند می‌زند و با چشم‌ها او را ارزیابی می‌کند) زغال حلال، چایی، شکر... دنیا عین خرگوشه نصفش حلاله و نصفش حروم (دوباره تک خنده‌ای می‌زند)

نصیریان (در نمای نزدیکتر) آدم چی؟

ارجمند : آدم؟

نصیریان : آره بُردنش حلاله یا حروم؟

ارجمند نگاهش را روی نصیریان متمرکز می‌کند)با گذرنامه؟

نصیریان : بی‌گذرنامه!

ارجمند (در همان هیئت) کجا می‌خوان برن؟

نصیریان : بهت که گفتم (با چشم‌هایش به جهتی اشاره می‌کند) او طرف!

ارجمند : کُجای (با چشم‌هایش به حرکت نصیریان جواب می‌دهد) اوطرف؟

نصیریان : هرجا که دلت خواست!

ارجمند (نگاهش را از نصیریان می‌گیرد) نوچ ...! (با حرکت سرامتناع می‌کند)

نصیریان (سرش را عقب می‌کشد به پشتی تکیه می‌دهد) نه...؟

ارجمند : (دوباره با سر امتناع می‌کند) نمی‌بُرم!

نصیریان (دوباره سرش را جلو می‌آورد و به سوی ارجمند نیم‌خیز می‌شود): خودت طی کن! بگو چقدر می‌خوای؟

ارجمند: (برای اولین بار نگاهش را از نصیریان می‌دُزدد انگار با خودش کلنجار می‌رود) نه به خاطر پوله! نمی‌تونُم (باقی‌مانده چای را بالا می‌کشد و در نمایی دورتر در حالی که می‌بینیم دست چپش قطع شده بلند می‌شود تا از اتاق خارج شود)

شما در این فصل شاهد یک مکالمه حساس هستید که از نظر دراماتیک بسیار تعیین کننده است شیوه بازی‌ها در این قطعه کاملاً حساب شده و دقیق است: شما تقریباً هیچ حرکت اضافی در کار نصیریان و ارجمند مشاهده نمی‌کنید؛ آنها به طرزی عجیب ***متمرکز*** بازی می‌کنند و به نظر می‌رسد هر حرکت خود را در اجرا به شکلی ارادی تحت کنترل خود دارند. در شروع قطعه، هریک با کُنشی فیزیکی کارش را آغاز می‌کند نصیریان ***سیگاری آتش می‌زند*** و ارجمند ***چای می‌نوشد*** ولی عملاً این دو کُنش حُکم شروع بازی را برای آنها دارد و با شروع مکالمه در حاشیه قرار می‌گیرد. در نماهای متوسط با این که امکان مانُور فیزیکی در بالاتنه برایشان مهیااست ولی نصیریان از انجام آن امتناع می‌کند وی تمام نیرویش را معطوف ***نگاه خیره‌اش*** به ارجمند کرده و برآن است که در کُل سکانس بدون حتی یک بار پلک زدن بازیگر مقابلش را سحر کند. صحنه‌های دیالوگی نظیر این صحنه زمانی ارزش خود را آشکار می‌کند که بدانیم بازیگران در اصل برای مخاطبی خیالی بازی می‌کنند و آنچه روی پرده می‌بینیم ثمره پیوند خلاقانه دوکُنش فردی است که به شکل یک ***بازی دو نفره*** منسجم جلوه می‌کند. آری ارجمند در ادامهٔ قطعه شگفتی‌یی دربازی‌اش دارد و آن هم تک خنده‌ای است که درست در لحظه‌ای غیرمنتظره زمانی که گمان می‌بریم خشمگین شده، می‌زند. در اینجا در چشم بهم زدنی منطق ***بازی خطی*** به هم می‌ریزد و تماشاگر تلفیق ذو حس ***متضاد*** را در بازی ارجمند تشخیص می‌دهد. اتفاقی که در بازیگری مُدرن

بـه وفـور روی مـی‌دهد یـعنی بـازیگران بـرای ایـنکه هزارتوهای ذهنی شخصیت را بر ملا کنند در لحـظاتی خاص دو حس متضاد مـثل ***عشق و نـفرت، سـوگ و سرور و یا پذیرش و امتناع*** را بـا هـم مـی‌آمیزند (در بازی‌های جک نـیکلسون ایـن امـتزاج، فـراوان یـافت می‌شود) از دیگر بازیگران ایرانی کـه قـادر بـه اجـرای چنین سلوکی هستند باید از سوسن تسلیمی، عزت الله انتظامی و خسروشکیبایی نام بـرد. کـافی است فـصل پایانی فیلم ***مادیان*** را به خاطر آورید جایی که تسلیمی بر سر تصاحب مادیان با برادرش درگیر می‌شود در این صحنه ***حسـین مـحجوب*** (بـرادر) بـا خشـونتی تـمام خواهرش را از خود می‌داند بی‌آنکه لحـظه‌ای تـرحـم نسـبت بـه او روا بـدارد. تسـلیمی امـا در هـمان یک ضربه‌ای که در پاسخ ضربات شلاق برادر به او می‌زند؛ یک ***حس دوگـانه*** را بـه مـا مـنتقل مـی‌کند. (مـحبت و نفرت) حتماً در تعزیه‌ها دیده‌اید که گاه بـازیگر نـقش ***اشقیاء*** که قرار است امام را شهید کند در هـمان حـال غضب و خشم به ناگهان می‌گرید و عمل خود را تقبیح مـی‌کند. بـا ایـن حسـاب، امـتزاج دو حس مـتضاد در فرهنگ نمایشی ما نیز ریشـه دارد و مسـئله ***بـازی در بازی*** که اساس تعزیه و سیاه بازی را تشکیل می‌دهد. به نوعی با این پدیده عجین است. در تعزیه، ***راویان نقش*** که غالباً نابازیگرند و از مـیان مـردم عـادی و صـنوف مختلف برگزیده شده‌اند؛ نمی‌توانند از بیان احساسات شورانگیز خود در حین اجراء جلوگیری کنند؛ و همین مسئله موجب می‌شود تا مثلاً بازیگر نـقش اشـقیاء دو حـس متفاوت را در یک لحظه در اجرایش بروز دهد. و در مقابل، بازیگر نقش امام که حتی‌المقدور با ***سیماچه و روبند*** بازی مـی‌کند از هـرگونه هـم‌ذات پـنداری بـا وجود مقدس احتراز می‌ورزد. برای بازیگر نقش اشقیاء مسئله ***بازی در بازی*** اجتناب‌ناپذیر به نظر مـی‌رسد و برای بازیگر نقش امام مسـئله ***فاصله‌گـذاری بـا نـقش*** مطرح می‌شود. همین مباحثی که امـروز در نـحله‌ها و مکاتب تئاتر مُدرن از برشت به ایـن سـو مـرتباً بـا آن برخورد کرده‌اید؛ و اثراتش را حتی در نـوعی سـینمای ***آوانگـارد*** (پـیشرو) از گـداروکـیسلوفسکی گـرفته تـا کیارستمی می‌توانید مشاهده کنید. به بیان دیگر، شکل اجرایی نمایش باستانی شرق (در تمام حوزه‌های هند و چین و ژاپن و ایران) گرایشی ماهُوی به این دو پـدیده ***(بازی در بازی و فاصله‌گذاری)*** داشته که همواره برای غرب، رشک‌انگیز بوده است. مثلاً وقتی شما در فیلمی از گُدار می‌بینید بازیگری از جلد نقش بیرون می‌آید و دربرابر دوربین احساس خودش را به عنوان بازیگر آن نـقش بـرای شـما تـوضیح مـی‌دهد؛ از نـظر ***اجـراء*** (performance)، همان شیوه‌ای را اعمال مـی‌کند کـه یک بازیگر نمایش شرقی بدان متعهد است. برخـی از کارگردان‌های ایرانی با علم به این مسئله در پی اکتشاف نوعی سبک ***بازیگری ایرانی*** و بومی مـبتنی بـر شـیوه نمایش شرقی هـستند ***بهرام بیضایی*** شاخص‌ترین فرد در این زمینه است. سلوک بازیگران فیلم‌های او با سبک روانشـنـاسانه بـازیگری مـرسوم درغـرب کـه استانیسلافسکی مبدع اصلی آن است، تفاوتی مـاهوی دارد. بـرخـی او را دنـباله‌روی مکـتب بـازیگری نمایش‌های چین و ژاپن مـی‌دانـند کـه در آن حـرکت هنرپیشه‌ها با علائمی میمیک و موجز بیان می‌شود. ولی بانگاهی دوباره به آثارش می‌توان دریافت که او، در پی تثبیت نـوعی بـازیگری شـرقی است؛ و در ایـن راه از تألیـف (syntax) **و تـرکیب** (Compose) گـونه‌های مختلف اجراء ***(از سایه بازی و کابوکی گرفته تا تعزیه)*** ابایی ندارد. این حرکت او زمانی قابل تقدیر است کـه دریابیم هنر نمایشی ما در نیم قرن اخیر اسـاساً غـربی بوده است و با رشد تئاتر نوع اروپایی در ایـران و نـیز ظهور سینما عملاً تمام آموخته‌های ما از تولیدات هنری آنها گرته‌برداری شده است. اما اینکه آیا بـیضایی در انجام آنچه می‌خواسته موفق بوده و یا خیر بحثی دیگر می‌طلبد. آنچه مسلم است ذایقه تماشاگر ایرانی در طی

پنجاه سال دیدن تولید خارجی (اعم از فیلم و تئاتر) حساسیت خاصی پیدا کرده است. امروز معیار بازی خوب برای بیننده ما در **جذابیت شخصیت و روانی بازی بازیگر** خلاصه می‌شود؛ یعنی همان مباحثی که روانشناسی نو برای هنربازیگری به ارمغان آورده است. حتی خود بیضایی در فیلم‌هایش این نکته را لحاظ کرده است. مثلاً در **چریکهٔ تارا** بازی منوچهر فرید را در نقش مرد تاریخی که تلفیقی است از شیوه‌های مرسوم در نمایش شرقی با بازی روانشناسانهٔ سوسن تسلیمی تلفیق می‌کند تا به تعادلی در اجراء برسد. در نهایت، اهمیت کار او در گشودن راهی جدید برای احیاء سبک‌های بازیگری کهن در شرق است که به شکل اشاراتی صریح و گاه غیرمستقیم در آثارش بروز می‌کنند. برای مثال مسئله مهارت‌های فردی بازیگران در به‌کارگیری اشیایی چون شمشیر و عروسک که در **آیین شینتو** (shinto) و سایه بازی مطرح می‌شود و ***اینکه اساساً بازیگر شرقی در ذات خود همان ماریونت یا ابرعروسکی است*** که در خدمت جهان خیالی نمایش است. بر اینها باید به‌کارگیری **نقاب** (Mask) و **سیماچه** رادر حین بازی افزود. زیرا در فلسفه نمایش شرق ***همذات‌پنداری*** کامل بازیگر با نقش مورد نظر نیست و نقاب همواره به بیننده تذکر می‌دهد که ناظر یک ***بازی*** است که در آن بازیگران با توسل به نقاب، سلوک شخصیت‌های داستان ***را روایت*** می‌کنند بدین ترتیب یک بازیگر نمایش سنتی شرق توأمان ***کُنشگر*** (Actor) و ***راوی*** (Narator) تواند بود و مرز بین این دو شخصیت تنها با یک لحظه ***نقاب‌گیری*** و ***برگرفتن*** آن قابل تشخیص است. به بازی تسلیمی در **مرگ یزدگرد** می‌نگریم او در صحنه‌ای با دو نقاب هم‌نقش زن آسیابان را بازی می‌کند و هم نقش شاه را و در کلامی جادویی فلسفه بازیگری در شرق را به ما بازمی‌گوید: ***نیک خود را شاه خواندم و شما را فریفتم... نیک بازی دادمتان به بازیگری!***

پرسش حقیقت در درام شرقی با **پرسش بازی و** ماهیت آن توأم است از آنجا که حقیقت همواره در پشت نقاب قرار دارد و محجّب است هیچ‌کس را یارای دریافت ***راز*** آن نیست و آنچه ادراک ما از هستی اشیاء به چنگ می‌آورد همان ***بازی صورت‌ها*** و نقاب‌ها است. در سیمای ایران چندسالی است که مسئله ***هستی شناسی بازیگری*** به عنوان یک پرسش فلسفی مطرح می‌شود. محسن مخملباف در فیلم **هنرپیشه** برای نخستین بار به این مطلب می‌پردازد. ***اکبرعبدی*** بازیگر کمیک و مشهور دچار یک تعارض رفتاری می‌شود و از نقش‌های مبتذل و بی‌مایه‌ای که تا پیش بازی کرده، احساس انزجار می‌کند. در **هنرپیشه** ما بدرون زندگی خصوصی یک بازیگر قدم می‌گذاریم. و ***بحران هویت*** (Crisis Identity) ناشی از عدم انطباق دو شخصیت ***خیالی و واقعی*** او را در می‌یابیم **هنرپیشه** در عین حال یک معضل اجتماعی را نیز مطرح می‌کند؛ بسیاری از بازیگران مجبورند به ادامه بازی در نقش‌هایی که جامعه از آنها انتظار دارد بپردازند و این مسئله به بحران‌های هویتی در آنها می‌انجامد. برای مثال یک ***کمدین‌لوده‌باز*** در نقش کمیک خود تثبیت شده است و اگر به خواهد ناگهان از کالبد کلیشه‌ای پیشین خارج شود با واکنش منفی مخاطبین عام روبرو خواهد شد. بسیاری از بازیگران خلاق برای رهایی از این هجوم اجتماعی، غرامت‌های سنگینی می‌پردازند. آنها گاه مجبور می‌شوند نقش‌های کلیشه‌ای قبلی خود را هجو کنند و یا صریحاً از بازی در آنها ابراز انزجار نمایند. این اتفاقی است که در غرب هم روی می‌دهد. مثلاً ***شون‌کانری*** از بازیگرانی بود که سال‌ها با تصویر باسمه‌ای خود در نقش جیمز باند مبارزه کرد تا توانست نقش‌هایی متفاوت و مغایر با آن نقش را به‌دست آورد. این حالت برای ***براندو*** نیز پیش‌آمد وی برای آنکه از تیپ گانگستر مهیب فیلم پدرخوانده خارج شود در فیلم دیگرش ***تازه‌کار*** (fresh man) شخصیت پدرخوانده را هجو

کرد. با این حساب وقتی **عبدی** آن‌گونه بی‌مهابا به تصویر کلیشه‌ای‌اش روی پرده سینما حمله می‌برد ***حقیقتی وجودی*** را برملا می‌کند؛ که در روان بازیگر شکل گرفته است. در واقع او در مقطعی از زندگی حرفه‌ای‌اش به عنوان هنرپیشه، کار خودش را مورد ارزیابی و نقد قرار می‌دهد. بازیگری یکی از عجیب‌ترین حرفه‌ها در دنیا است شما به عنوان یک بازیگر تصویری از خودتان در ذهن دارید و می‌پندارید که مثلاً برای ایفای فلان نقش در فلان نمایشنامه بسیار مناسب هستید بعد یک کارگردان به سراغتان می‌آید و درست نقشی را به شما پیشنهاد می‌کند که اصلاً تصورش را هم نمی‌کرده‌اید این همان پارادوکسی است که در این حرفه وجود دارد. گاه یک بازیگر که ذاتاً دارای مایه‌های تراژیک است کمدینی مشهور می‌شود، و گاه برعکس. در آرشیو ذهنی بازیگران بسیاری از نقش‌های آرمانی وجود دارد که هرگز به آنان پیشنهاد نمی‌شود. حتماً شنیده‌اید که یکی از آرزوهای براندو بازی در نقش هملت بود ولی کارگردانی نیافت که او را برگزیند. بدین ترتیب بازیگران ناگزیرند در بسیاری اوقات نقش‌هایی را بپذیرند که سیستم تجاری سینما و ذایقه عمومی مردم برای ایشان تعیین کرده است؛ و این هجوم اجتماعی برای آنان ناگواراست. در فیلم ***ناصرالدین شاه اکتور سینما*** صحنه‌ای پُرمعنا وجود دارد که می‌شود بحران ***هویتی بازیگر*** را از خلال آن دریافت، در این صحنه عزت‌الله انتظامی که در فیلم نقش ناصرالدین شاه را بازی می‌کند به هیئت پیشین خود در فیلم ***گاو*** باز می‌گردد؛ و در حالی که به جای علوفه، نوارسلولوئید فیلم را می‌جود اصرار می‌ورزد که شاه نیست، و گاو فراموش شده مش حسن است. جالب اینجاست که انتظامی در دوره مشخصی از حرفه بازیگری‌اش نقش شاهان قاجار را بازی کرده و دیالوگی که در این فیلم می‌گوید به نوعی انکار نقش‌های شاهان کلیشه‌ای او در سینما است. وی نیز چون عبدی دراین لحظه، حرفه خودش را به نقد می‌کشد و این بار با بازگشت به نقشی که دوستش می‌داشت و از نظر اجرا ستایش‌انگیز بود حقیقت باطنی وجودش را به روی ما می‌گشاید.

انتظامی (ناصرالدین شاه) در حالتی بحرانی به عکاسباشی (مهدی هاشمی): ما مایلیم خود اشتراک کنیم و آرتیست سینما توگراف شویم!

عکاسباشی : سلطان به وقت هشیاری از کرده خود پشیمان خواهند شد (می‌رود)

انتظامی (با خودش): مواظب خودت باش میخوان با گلوله بزننت؟

گویی انتظامی این جمله آخر را خطاب به هر دو نقشی که اکنون در حال بازی کردن است (ناصرالدین‌شاه) و پیشتر بازی کرده (گاو) می‌گوید. این لحظه مسخ شخصیت و حرکت از یک کالبد به کالبد دیگر، حالتی است که برای هر بازیگری آشنا است زمانی که مفهوم خود (self) دچار انکسار می‌شود و ***ناخودها*** (پرسوناژهای خیالی دیگر) در کالبد بازیگر حلول می‌کنند.

دراتاق گریم هستیم مقدمات این ***استحاله*** (Transfiguration) با تغییر شکل ظاهری بازیگر شروع می‌شود.

عکاسباشی : تقدیر از شاهزاده‌ها سلطان قدر قدرتی ساخت (جلو می‌آید و کلاه شاه را در برابر آینه برمی‌دارد) ببینیم آرتیست ماهری چون جعفر... (انتظامی روبروی آینه گریم نشسته حرف عکاسباشی را قطع می‌کند) اِه... چکار می‌کنی؟ (دستی به سرش می‌کشد)

عکاسباشی : گریم می‌کنیم قبله عالم! (سبیل مصنوعی‌اش را از روی عکس کنار آینه برمی‌دارد)

انتظامی: گریم؟ (با تعجب)

عکاسباشی : کار هرروزه ماست

انتظامی : تا حالا کسی کلاه از سرسلطان برنداشته

بود!

عکاسباشی (در حالی که کلاه گیسی برسر انتظامی می‌گذارد) ولی کلاه بر سر سلطان بسیار گذاشته‌اند!... بگویید آه! انتظامی با تعجب می‌گوید آه... هاشمی چند بار این حرکت را برایش تکرار می‌کند و موی مصنوعی‌اش را مرتب می‌کند تا آخرین بار که او دهانش را باز می‌کند و صحنه به فیلم گاو قطع می‌شود درست در لحظه‌ای که انتظامی به هنگام معاینه توسط دکتر همین حرکت را تکرار کرده بود.

دکتر : دهنت رو بیشتر باز کن!

انتظامی : آه... (دهنش را بیشتر باز می‌کند. و حیرت‌زده به دکتر می‌نگرد، مرد دندان‌هایش را معاینه می‌کند بعد پشت گردن او را فشاری می‌دهد، انتظامی ناله‌ای می‌کند)

دکتر : گردنت کلفت شده (روی شکم بیمار می‌زند) شکمت هم گنده شده (به طرف میز کارش می‌رود) اینها همه علائم سکته‌اس... یعنی جناب نیت‌اله خان شما هر لحظه ممکنه عین شامپیون‌های هلندی دچار سکته مغزی بشید!

برمی‌گردیم به زیرزمینی نیمه تاریک در فیلم ***ناصرالدین شاه اکتورسینما***، عکاسباشی سطلی برای انتظامی (ناصرالدین شاه) می‌آورد.

ناصرالدین شاه: پس حرمت ما چه می‌شود؟

عکاسباشی : حرمت شما؟... (از او دور می‌شود و بلند می‌گوید) هنوز مستید این کار به هشیاری نیاز دارد (سطلی آب به انتظامی می‌پاشد)

انتظامی (نعره‌ای مهیب چون گاو می‌کشد، ما کم کم ناظر اتفاقی که در کالبدش می‌افتد هستیم، چشمانش از حدقه بیرون زده و به نقطه‌ای نامعلوم خیره شده، سرش را چنان حیوان مظلوم و قربانی تکان می‌دهد.): کجای ما به گاو شبیه است؟

عکاسباشی (در حالی که نوارهای فیلم را چونان شلاق بر بدن او می‌کوبد) همه جایتان اگر حس

بگیرید... این اولین درس بازیگری است!

آری در فرهنگ ما، ***حس‌گرایی*** (sensualism) و گرایش به ادراکات حسی در همه زمینه‌ها امتیازی محسوب می‌شود. زیرا ملت ما اساساً به ***محرک‌های حسی و عاطفی*** بهتراز آموزه‌های عقلایی پاسخ می‌دهد. این مسئله به عنوان یک الگوی رفتاری برای بازیگر ایرانی نیز دراولویت قرار دارد. برای مثال در تمام نمونه‌هایی که بازیگران ***حس‌گرا*** صحنه را اداره می‌کنند تماشاگران مجذوب کار روانی آنان می‌شوند و کسی به ترفندهای تکنیکی آنان در حین اجرا توجهی نمی‌کند. بازی داریوش ارجمند در ناخدا خورشید یک بازی حسی است؛ ولی آیا می‌توان تلاشی را که برای اجرای ***مهارت‌های فردی*** یک شخص ناقص العضو به خرج داده نادیده گرفت؟ آیا زمانی که با تسلط، کبریت را ازجیبش درمی‌آورد و با یک دست آن را روشن می‌کند؛ توجه ما را به اهمیت مهارت‌های فردی و سلوک رفتاری شخصیت جلب نمی‌کند؟ در هامون نیز بازی انتظامی سراسر حسی و شورانگیز است ولی در همان حال که با شکیبایی مجادله می‌کند می‌بینیم که چگونه یک کنش ظریف فیزیکی، یعنی شَل راه رفتن پرسوناژ را مدنظر قرار می‌دهد. با این وصف اگر چه حس اولین درس بازیگری است ولی آخرین آن، نتواند بود. در این میان مکانیزم‌هایی وجود دارند که حس بازیگر را تعدیل می‌کنند. اگر بازیگر به نقش حیاتی آنها توجه نکند، ممکن است دچار ضایعاتی جبران‌ناپذیر گردد. حس گرایی افراطی، تمایز ظریف بین هُنر و واقعیت رااز بین می‌برد. در بسیاری موارد بازیگر ممکن است فریب هیجان‌های ناشی از حس‌گرایی را بخورد که برای شخص خودش حالتی تخدیری دارد، ولی در اجراء ***اغراق شده*** (exagerated) به نظر می‌رسد. شیوه بازیگری در فیلم‌های هندی پر است از بازی‌های اغراق شده حسی، ***ماهایا پطروسیان*** یک نمونه از این نوع بازی‌ها را که در تروپ‌های قدیمی

تئاتر در اوایل دوران تجدد در ایران مد شده بود در فیلم **پردهٔ آخر**، اجراء می‌کند:

آه... ای شیخ، بنگر که چگونه شده زرد روی من (دست‌هایش را بالا گرفته و زانو زده و دکلمه می‌کند) گمشده در گردِ رَه گیسوی من! (نیکو خردمند و داریوش ارجمند که رُل بازماندگان یک خانواده اشرافی و کهنه قجر را بازی می‌کنند محو بازی پرسوز و گداز و در عین حال احساساتی این بازیگر تروپ تئاتر شده‌اند)

سربرهنه، پابرهنه، جامه چاک...!!

(اعضای دیگر تروپ از توجه اربابان راضی به نظر می‌رسند، شوفر گروه که در آرزوی ازدواج با دختر است در دنیایی دیگر سیر می‌کند.)

دختر: بر مثال مردهٔ بر روی خاک...!!

(از حالت زانوزده خود برمی‌خیزد)

هم فکنده‌ام ناقوس مُغان

هم گُسسته‌ام زُنّار از میان...!!

(جماعت کف مرتب و بلندی می‌زنند)

تشویق بینندگان این اجراء هنوز پایان نیافته است. شما می‌توانید صدای این کف‌ها را به گونه‌ای دیگر در پایان یک نمایش لاله‌زاری و یا به هنگام تحسین عوام از یک بازی اغراق شده در یک سریال نیم بند تلویزیونی بشنوید. همان‌طور که پیشتر اشاره کردم بازیگری حرفه غریبی است کمتر هنرپیشه‌ای را می‌توان سراغ گرفت که نظر عوام را وقعی ننهد، و به حرفه‌اش به عنوان یک امر تخصصی و شخصی نگاه کند محبوب بودن، یک پارامتر اساسی در این حرفه است و بازیگرانی که حاضر نباشند به هر قیمتی در مرکز توجه قرار گیرند، از تواضع و فروتنی خاص که شایسته یک هنرمند واقعی است، برخوردارند. این سئوال ممکن است برای بسیاری از افراد مطرح شده باشد که چرا فلان بازیگر معروف که به عنوان ستاره شناخته شده است ناگهان نقشی کوچک و به اصطلاح فرعی در اثری به عهده می‌گیرد. آیا این ثابت نمی‌کند که مقوله هنر اساساً مقوله‌ای **کیفی** است و بازیگر خلاق در همان اجرای کوتاهش از یک نقش فرعی می‌تواند قدرت هنری‌اش را به اثبات برساند؟ ***اسموکتونوفسکی*** بازیگر هملت در فیلم جنایت و مکافات نقشی پنج دقیقه‌ای را پذیرفت ولی هیچ‌کس نمی‌تواند بگوید کار او در این نقش کوتاه به لحاظ کیفی کمتر از هنرنمایی ***تاراتورگین*** بازیگر اول این فیلم بوده است در سینمای معاصر ایران ترکیب ***آماتورها و نابازیگرها*** در فیلم‌های مستند داستانی موسوم به **سینما - حقیقت** (Cinema-verite) با بازیگران حرفه‌ای، تا حدودی مسئله ستاره‌سازی را تحت‌الشعاع قرار داد. این اتفاقی است که در سینمای آوانگارد پیشرو اروپا بعد از دههٔ شصت و رشد جنبش‌های دانشجویی نیز رخ داد. در واقع فیلم‌های مستند داستانی این امکان را برای نابازیگرها مهیا ساختند تا حسی را در حضور خود روی پرده به ارمغان بیاورند که تا پیش در فیلم‌های حرفه‌ای بدین‌سان واضح رؤیت نشده بود. عباس کیارستمی راهی را در سینمای ایران آغاز کرد که سال‌ها قبل از او فیلم‌سازانی چون ژان‌کوک گدار، ژان ماری استروب، روبر برسون روبرتور روسلینی و ساتیاجیت رای در سینمای مستند داستانی گشوده بودند **در زیر درختان زیتون** رویارویی بازیگری حرفه‌ای (محمدعلی کشاورز) را با نابازیگری مشاهده می‌کنید؛ بدون آنکه لحظه‌ای این مسئله آزار دهنده باشد که شاهد مکالمه‌ای تصنعی هستید. در واقع آنچه در این رویارویی قابل توجه است: تطبیق حسی کشاورز با نابازیگر مقابلش است، به طوری که واکنش‌هایش از کنش‌های طبیعی و ناتورالیستی او شدیدتر جلوه نکند. در حالی که عکس این قضیه غیرعملی است. یعنی نمی‌توان از یک نابازیگر خواست تنش‌های حسی‌اش را با یک بازیگر حرفه‌ای همسو کند. بدین ترتیب روند بازی در یک فیلم مستند داستانی اساساً به سوی

ناتورالیسم و طبیعت‌گرایی گرایش دارد. در کشورهایی که این ژانر (گونه مستند - داستانی) سیطره بیشتری دارد نوع و جنس بازیگری فیلم‌ها نیز بیشتر طبیعت‌گراست و اغراق‌های نمایشی در آن کمتر دیده می‌شود برای مثال در کشوری مثل فرانسه که ***سینما - حقیقت*** یا همان ***سینما - وریته*** به عنوان یک سبک جذاب تثبیت شده است؛ حتی بازی بازیگران حرفه‌ایی مثل ژان‌گابن، آلن دلون در این طیف قابل بررسی است (بیهوده نیست که سینمای کیارستمی به ویژه در فرانسه طرفداران زیادی دارد). ولی تأثیر این گونه در سینمای معاصر ایران چه بوده است؟ شما حداقل چند فیلم شاخص به غیر از آثار کیارستمی، مثل ***گال و رقص خاک*** (ابوالفضل جلیلی)، ***دونده و آب، باد، خاک*** (امیرنادری) ***باشو، غریبه کوچک*** (بهرام بیضایی)، ***سلام سینما و گبه*** (محسن مخملباف)، ***کیسهٔ برنج*** (محمد علی طالبی)، ***سینما، سینماست*** (سیدضیاء الدین دری)، ***خون‌بس*** (ناصرغلامرضایی)، ***بادکنک سفید*** (منوچهر پناهی) و مجموعه کارهای کیومرث پوراحمد را می‌توانید بررسی کنید که در آن نقش ***نابازیگران*** به همان اهمیت بازیگران حرفه‌ای و گاه بیشتر نیز بوده‌است.

این مسئله به ظاهر برای بازیگران حرفه‌ای چندان خوشایند نبوده چون موقعیت شغلی ایشان را به خطر می‌انداخته است ولی اگر از زاویه‌ای دیگر به آن نگاه کنیم حضور نابازیگران در فیلم‌ها، بسیاری اوقات عاملی بوده برای ***محک‌زدن*** آنچه بازیگران حرفه‌ای در مقابل دوربین انجام می‌دهند. برای مثال در ***باشو، غریبه کوچک*** صحنه‌ای وجود دارد که در آن سوسن تسلیمی (نایی) و عدنان عفراوی (باشو) نام‌های اشیاء را به گویش‌های گیلگی و اهوازی برای یکدیگر ادا می‌کنند. در این صحنه، نابازیگر نوجوان به دلیل ارتباط بی‌واسطه‌ای که با زبان مادری‌اش دارد همان قدر راحت و طبیعی است که بازیگر حرفه‌ای نقش نایی، واگر دقت کنیم بخش مهمی از جذابیت بازی تسلیمی نیز به همین تسلط به زبان مادری باز می‌گردد. به بیان دیگر، گاه حس بکر نابازیگر و رفتارهای نابی که به شیوه‌ای ناخودآگاه و غیرنمایشی بروز می‌دهد برای بازیگر حرفه‌ای آموزنده و راهگشا است. در غالب فیلم‌هایی که ترکیبی از آنها به کار گرفته می‌شود حس‌گرایی افراطی نیز که آفت بازی اغراق شده و نمایشی است، کمتر مجال بروز می‌یابد. فیلم ***سلام سینما*** از این منظر قابل بررسی است رفتارهای متعارض نوآموزان بازیگری در حین آزمون بسیار طبیعی و قابل پیش‌بینی است. مخملباف در جایگاه یک کارگردان تیپیک و مستبد از آنان می‌خواهد بدون هیچ دلیل و ***انگیزه*** روانی و یا فیزیکی (داستان نوشیدن لیوان آب را در آن سمینار بازیگری به یاد آورید) احساسات شدید عاطفی خود را بروز دهند؛ و این عمل برای بسیاری از آنان دردناک و غیرقابل توجیه است. در صحنه‌ای از فیلم مخملباف از محرم زینال‌زاده، بازیگر فیلم بای‌سیکل‌ران می‌خواهد ظرف چند ثانیه ***گریه کند*** بدون آنکه دلیل آن را بپرسد، و زینال‌زاده این کار را می‌کند. از نظر کارگردان دستور اجرا شده است اگرچه مخملباف به بازی زینال‌زاده نیز نمره قبولی نمی‌دهد ولی پرسش اصلی ما همین‌جا مطرح می‌شود: آیا بازیگر نباید بر انجام عملی که از او خواسته شده اشرافی ذهنی داشته باشد؟ اگر به لحظه‌ای که زینال‌زاده می‌گرید دقت کنید، می‌بینید که هیچ عمل مکانیکی و تقلیدی را انجام نمی‌دهد او در حالی که به سئوالات مخملباف درباره تمرین‌های سختش در بای‌سیکل‌ران پاسخ می‌دهد آرام آرام ***حافظهٔ هیجانی*** (Exiting Memory) را در خود زنده می‌کند و یادمان‌ها و خاطرات آن وقایع چنان برایش تحریک‌کننده است، که بی‌اختیار اشکش سرازیر می‌شود. در ***سلام سینما*** شما می‌توانید ***بازیگری*** را به عنوان یک ***میل درونی*** در انسان‌ها ببینید. حتی کارگردان فیلم در اینجا روی صحنه

می‌آید و ***بازی می‌کند اما*** فیلم از یکسو به هجوسیستم ستاره‌سازی نیز می‌پردازد. نابازیگرهای اینجا در آرزوی ستاره شدن هستند و همین موجب می‌شود تا به راحتی با هر ساز کارگردان برقصند. در این میان چند جوان که به مقوله بازیگری جدی‌تر می‌اندیشند از دستورات سرپیچی می‌کنند و کارگردان با آنها وارد یک بحث اخلاقی درباره ماهیت بازیگری می‌شود. مخملباف به آنها می‌گوید: اگر می‌خواهید انسان باشید، بروید و اگر می‌خواهید هنرمند شوید، بمانید. وجدان جوانان آنها را به رفتن ترغیب می‌کند ولی دیری نمی‌گذرد که باز می‌گردند و پاسخشان را می‌دهند: ***«بین انسانیت و هنر تعارضی وجود ندارد»*** انگار مخملباف می‌خواهد این جواب را از زبان خود آنها بشنود. کار او در اینجا بسیار شبیه کاری است که کیارستمی در ***کلوزآپ*** انجام می‌دهد. برای ***حسین سبزیان*** که خودش را به جای مخملباف جازده، این ***بازی*** با لذتی روحی همراه است اگرچه ظاهر آن به فریب‌کاری می‌ماند، ولی در اصل او می‌خواسته تجربه ***هم‌ذات پنداری*** با شخصیتی آرمانی را در خود زنده کند و این اتفاقی است که در هنر والای بازیگری نیز روی می‌دهد. کدام بازیگر است که بتواند منکر حس زیبای ***یکی‌شدن*** با موجودی متعالی‌تر از خود باشد؟ حقیقت این است که انتخاب اصلح برای بازیگر همیشه ***انتخابی اخلاقی*** است حتی اگر قرار است نقش یک آدم پلید را بازی کند، باید بداند تا چه حد مجاز است پیش رود و اجرای او چه اثری برمخاطب خواهد گذاشت؟ در یک صحنه از سلام سینما، مخملباف از فردی می‌پرسد: فکر می‌کنی چه نقشی به درد تو بخورد؟ «از قضا فرد مزبور که چهره‌ای دافع دارد می‌گوید نقش آدمهای منفی»، چرا که پیشتر در فیلم‌ها دیده، آدم‌های بد، قیافه‌های خشن نیز دارند، ولی این یک قانون کلی نیست و ***قراردادی*** است که بیشتر در نظام ستاره‌سازی اعمال می‌شود بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که بسیاری از نابازیگرها و مردم عادی بسته به میزان علاقه‌ای که به رسانه سینما به عنوان یک تماشاگر دارند ***تصوری خیالی*** از مقوله بازیگری را در ذهن خویش پرورش داده‌اند که بیشتر به ظاهر پرزرق و برق این حرفه مناسبت دارد، تا حقیقت باطنی آن. در فیلم ***هنرپیشه*** می‌بینیم مردم دعوای عبدی با زنش را به حساب بازی در فیلم می‌گذارند، و لبخندزنان از کنارش می‌گذرند. هیچ‌کس نمی‌تواند باور کند او بحران هویتی یک بازیگر را منعکس می‌کند. همان طور که اشاره کردم در برخی فیلم‌های معاصر ما ***بازیگری*** به عنوان یک ***مضمون*** مورد بررسی قرار می‌گیرد مثلاً در ***سینما، سینماست*** (سیدضیاءالدین) ***رضاکیانیان*** در حالتی شبیه خبرنگاران فیلم‌های مستند با مردم مصاحبه می‌کند و نظرشان را درباره سینما و بازیگری می‌پرسد: آنگاه وقتی تعدادی از پاسخ‌ها اقناعش نمی‌کند، بالای درختی می‌رود و از مردم می‌خواهد مشروعیت حرفه‌اش را تایید کنند. برای کسانی که بازی هنرمندانه کیانیان در ***ازدواج آقای می‌سی‌سی پی*** (۱۳۶۷/اجرای حمید سمندریان) را در تئاتر دیده‌اند شاید کمی عجیب به نظر برسد که هدف او از اجرای چنین نقشی در این فیلم چیست؟ آیا برای بازیگران خلاق ما استقبال و حمایت تماشاگران کافی نیست؟ می‌گوییم خیر، استقبال تماشاگر شرطی لازم است ولی کافی نیست، ***زیرا در بسیاری موارد تماشاگر حاضر است حقیقت وجودی بازیگر را در مقابل تصویری خیالی و موهوم که از او دارد، قربانی کند.*** در جوامعی که سینما عامل تخدیر و تحمیق ***اجتماعی*** است این حالت شدیدتر است (سینمای مبتذل آمریکا و هند از این نوعند) ولی در کشورهایی که هنرهای نمایشی تنها عامل ***سرگرمی*** (Entertainment) و تهیه خوراک‌های سهل‌الوصل برای جوانان نیستند، هنرمندان این جسارت را می‌یابند که حقیقت حرفه خود را به جامعه باز گویند، و در مقابل انتظار دارند جامعه قضاوتی

معقول در برابر ایشان اختیار کند. سینمای معاصر ما این تنش‌ها را تا حدودی منعکس کرده‌است، یعنی شما می‌بینید یک کارگردان فیلمی می‌سازد و در آن بانگاهی انتقادی به آثار قبلی‌اش می‌نگرد و یا یک بازیگر در فیلمی بازی می‌کند و تصویر کلیشه‌ای خود در دیگر فیلم‌ها را به نقد می‌کشد. اینها حکایت از انواعی ***بازاندیشی و قالب‌شکنی*** در ذهن هنرمند معاصر ایرانی دارد.

به‌ابتدای بحث بازگردیم آیا می‌توان بازی بازیگران خودی را به لحاظ کیفی در اندازه‌های بین‌المللی بازیگری در جهان دانست؟ پاسخ این است که آیا جامعه هنری و پژوهشگران ما هیچ کوششی برای تحلیل مقوله بازیگری در ایران و تطبیق آن با استانداردهای بین‌المللی انجام داده‌اند؟ از نظر تئوریک، ما منبعی که شیوه بازیگران ایرانی را بررسی کند در اختیار نداریم ولی ***دانش*** آن در نزد برخی از اساتید این فن موجود است. امروزه شما نظریات استانیسلافسکی، استالاآدلر، گروتوفسکی و معدودی دیگر را به عنوان مرجع و به شکل ترجمه دراختیار دارید ولی مثلاً هنوز آموزه‌های ***لی‌استراسبرگ*** که مفسر اصلی متد ***بازیگری درونی*** در سینمای معاصر جهان است برای بازیگر ایرانی در پرده ابهام قرار دارد. بهترین بازیگران ما آنهایی هستند که به لحاظ حسی بر نقش سوارند ولی هنوز رموز به‌کارگیری اندام‌های ارگانیک بدن خود را آن‌طور که باید، فرانگرفته‌اند. شما کمتر در بازی‌ها حرکات فیزیکی، بازی با اشیاء و تکنیک‌های رفتاری می‌بینید. این مسئله ناشی از تربیت رادیویی و فرهنگ شنیداری مردم ماست، که قبلاً به آن اشاره شد. به همین دلیل بازی دینامیک خسروشکیبایی در ***یک بار برای همیشه*** یا ***هامون*** از نظر تماشاگر ایرانی زیاده از حد پرتحرک به نظر می‌رسد، ولی همین بازیگر در «سریال مُدّرس» با بالانس‌هایی که به صدایش می‌دهد بدون آنکه نیاز به حرکتی فیزیکی داشته باشد مقبول عوام می‌افتد. به سریال‌های تلویزیونی نگاه کنید: غالباً بازیگران ثابت در نقطه‌ای می‌ایستند و شروع به حرافی می‌کنند.

در نهایت، دنیا، دنیای حرکت و سرعت و سبقت است؛ نسل‌ها از پی یکدیگر می‌آیند و به آثاری که گذشتگان از خود به جای گذاشته‌اند می‌نگرند، آنگاه توشه‌ای می‌گیرند و به راه خود می‌روند. ولی آنچه در این میان اهمیت دارد درک تاریخی آنان از هویت خویش است اگر هنرمندی حرفی ***جهانی*** داشته باشد تکنیک بیان حرفش را نیز خواهد آموخت زیرا دنیای نو، اندیشه کهنه را به نقد می‌کشد و آنچه را که مقتضای زمان خود است از آن اخذ می‌کند. به بازی ***فاطمه معتمدآریا*** از ناصرالدین شاه اکتورسینما دقت کنیم او قرار است براساس تصویری که از یک شخصیت فراموش شده سینمایی بر روی نوار سلولوئید باقی مانده (دخترلُر) این شخصیت را حیاتی دوباره بخشد. ولی باید بپذیریم کاری که او می‌کند از نظر بازی با اجرای بازیگر اصلی دختر لُر تفاوتی ماهُوی دارد. وی در رسانه ***سینمای ناطق*** باید تجربه بازیگری در ***سینمای صامت*** را بازسازی کند و این مهم با تجربه‌ای خلاق بر ارگانیزم بازیگر میسر می‌شود. به یاد دارم در اجرایی صحنه‌ای از ***مستأجر جدید*** اثر اوژن یونسکو در ایران شاهد بازی با ***سرعت تند*** (Fast Motion) از دو بازیگر تئاتری به شکل زنده بودم، و آنان در این اجرا تسلط خود بر اندام‌های فیزیکی بدنشان را نشان می‌دادند. بازیگران نُخبه ایرانی از نظر تنش‌های حسی چیزی از همتایان خارجی خود کم ندارند ولی به نظر می‌آید هنوز باید بیشتر به رابطه دوسویه ***تن*** (Body) و روان (Psycho) توجه کنند. در غرب، هنر میم و لال‌بازی تا حدودی به نوعی ***فرا فکنی جسم*** (projection of body) که ناشی از تصویرسازی ذهنی بازیگر است انجامیده، در ایران اما عادات رفتاری دیگری که ناشی از مناسبات فرهنگی و تاریخی ما در

دوره‌های مختلف بوده، قابل تشخیص است. اگر یک دختر ایرانی در خانواده‌اش مورد عتاب شدید پدر و مادرش قرار گیرد غالباً به گوشه‌ای می‌رود و آرام گریه می‌کند (نمونه‌اش را می‌توانید در فیلم‌هایی مثل مادیان و بادکنک سفید ببینید) و به همین دلیل مثلاً واکنش‌های عطیهٔ معصومی دخترک ناشنوای فیلم **پرندهٔ کوچک خوشبختی** که تماماً انفجاری و فیزیکی است در نوع خود منحصربه‌فرد جلوه می‌کند. گاه نقص عضو پرسوناژ، بهانه‌ای است برای نمایش آن تیک‌های خاص رفتاری که بازیگر ایرانی را آبدیده می‌کند. فرضاً لکنت زبان شکیبایی در «یک برای همیشه» که نمی‌گذارد به سهولت و روانی صحبت کند. یا بی‌دستی داریوش ارجمند در «ناخدا خورشید» که عملاً تمرکز او را بر بالا بردن مهارت دست دیگرش جلب می‌کند. **زبان بدن** یکی از مهم‌ترین عوامل در شخصیت‌سازی است که بازیگر با توجه به آن می‌تواند ماهیت یک پرسوناژ را برملا کند. برای مثال شیوه خمیده راه رفتن و قوز کردن **سعید پورصمیمی** در ناخداخورشید تا حدود زیادی مربوط به حرفه باربری او در فیلم است اجرای همو در «پردهٔ آخر» را ببینید که چگونه شخصیت نمایش‌گر یک بازیگر تئاتر را در خرامیدن‌ها و راه رفتن‌های باله‌وارش منعکس می‌کند.

در سینمای امروز جهان معمولاً یک مربی **بازیگری** (Coach of Acting) تمام حرکات و سکنات بازیگران را زیرنظر دارد. زیرا کارگردان‌ها ممکن است به خاطر درگیری با دیگر عوامل فنی، توجه لازم را به آنچه بازیگران انجام می‌دهند، نداشته باشند. چنین موردی هنوز در تولید حرفه‌ای ما باب نشده ولی لزوم آن حس می‌شود.

تعاطی و تضارب آرای نظریه‌پردازان و تجربه‌های عملی ایشان در تولیدات صحنه‌ای و یا فیلم‌ها به رشد کیفی مقوله بازیگری در ایران می‌انجامد. آنچه مسلم است هیچ تئوریسین و یا کارگردانی در جهان نمی‌تواند مدعی شود که همه‌چیز را درباره این هنر می‌داند، و از شنیدن آموزه‌های جدید در این حرفه بی‌نیاز است. باید روحیه تحقیق و پژوهش آزاد و عاری از ***انحصارطلبی*** را در این حوزه تقویت کرد. کمتر پژوهشگر و متخصصی را می‌توان یافت که بدون تعصب درباره مکتبی که خود در آن پرورش یافته، نگاهی تحقیقی و آزاد به کلیت هنر بازیگری داشته باشد. ما نیازمند بحثی ***تطبیقی و علمی*** در زمینه بازیگری هستیم که با در نظر گرفتن تمام سبک‌های موجود و زنده هنربازیگری در جهان به تعریفی ملموس و عینی از مقوله ***بازیگری ایرانی*** نزدیک شود. آیا وقتی بازیگر تئاتر نقش یک ***«شخصیت خارجی»*** از ملیتی دیگر را روی صحنه‌بازی می‌کند **هویت بومی** خود را انکار می‌کند یا آن را به دایره‌ای بزرگتر تعمیم و توسعه می‌دهد؟ به راستی مرز هویت بومی و غیربومی در یک اجرای خلاق چگونه قابل تشخیص است؟ آیا هنر بازیگری اساساً ***ملی*** است یا ***جهانی***؟ پاسخ به این پرسش‌ها تنها از طریق بحثی ***قیاسی و تطبیقی*** روشن می‌شود. آنچه در این میان آمده، فتح بابی‌است برای ورود به این مبحث، و اینکه هیچ دلیل مُتقنی وجود ندارد که کیفیت کار یک بازیگر نخبه ایرانی را از همتای خارجی‌اش نازل‌تر بدانیم، با پذیرش این حقیقت، می‌توان از مقولاتی چون ***سبک‌شناسی و زیباشناسی*** بازیگری ایرانی سخن گفت و بدون هیچ واهمه‌ای، راه را برای پژوهش‌هایی جدی‌تر در این زمینه هموار کرد.