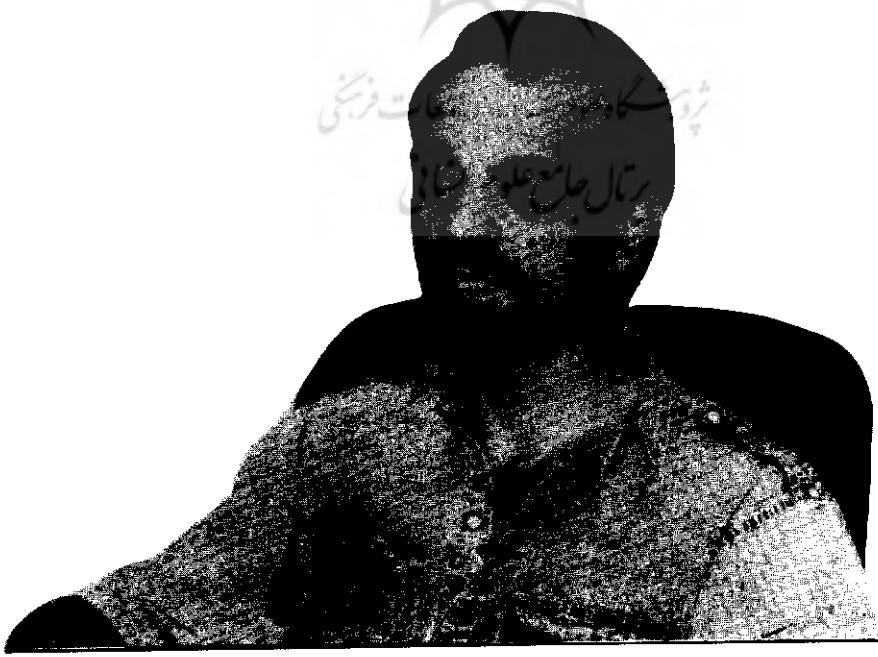
«بازیگران تئاتر در سینما» موضوع سخنرانی آقای مهدی فخیم‌زاده بود که در «نخستین سمینار بررسی سینمای پس از انقلاب» ایراد شد. از آنجا که این سخنرانی حاوی نکات جالب توجه و بعضاً بدیعی بود مناسب دیدیم آن را ذیل عنوان «بازیگری در سینما» منتشر کنیم. مطلبی که از نظرتان می‌گذرد متن پیاده شدهٔ آن سخنرانی است که آقای فخیم‌زاده نوارشان را در اختیارمان قرار دادند.

اردشیر طلوعی

بازیگری

مهدی فخیم‌زاده

بازیگری در سینمای ایران



مشارکت بازیگران تئاتر در سینما را می‌توان به چهار دورهٔ کاملاً مجزا تقسیم کرد:

۱ - دههٔ سی (و احتمالاً قبل از آن) - تقریباً کلیهٔ بازیگران سینماکسانی بودند که سابقهٔ تئاتری داشتند و همزمان در سینما و تئاتر و رادیو کار می‌کردند. آنها علاوه بر اینکه جای خودشان حرف می‌زدند، دوبلهٔ فیلمهای فرنگی را نیز، عهده‌دار بودند.

۲ - دههٔ چهل - که مصادف است با ظهور سوپراستار یا هنرپیشگان پول ساز و حاکمیت فرمول در سینمای ایران. اصولاً ظهور سوپراستار و حاکمیت فرمول در فیلمسازی، همزمان است. یک فرد، تیپ خاصی را در میان تودهٔ مردم جا می‌اندازد و در نتیجه، منظور از فیلمسازی عبارت می‌شود از به تصویر کشیدن این تیپ خاص و فیلمنامه هم چیزی نیست جز وقایعی که برای این تیپ رخ می‌دهد. کارگردان هم به کسی تبدیل می‌شود که بتواند حرکات این شخصیت و تیپ را به تصویر بکشد. در چنین شرایطی، عامل اصلی به وجود آمدن فیلم، سوپراستار است و همه‌چیز به وجود او مربوط می‌شود. در نتیجه چاره‌ای جز جلب رضایت او نیست. تهیه‌کننده دست و پا بسته در اختیار او قرار می‌گیرد و بودجه‌ای کلان از هزینهٔ فیلمسازی را به خودش اختصاص می‌دهد. چون همه چیز به او بستگی دارد، پس فیلمنامه را او تأیید می‌کند و کارگردان هم با نظر او انتخاب می‌شود، این از عوارض حاکمیت سوپراستار.

۳ - دههٔ پنجاه - روند فیلمسازی دههٔ چهل تا سال ۵۷ ادامه پیدا می‌کند. با این تفاوت که با ظهور **گاو** و **قیصر**، عده‌ای فیلمساز که از «جنس دیگری» جز کارگردانهای بومی سینما بودند به حیطهٔ فیلمسازی پاگذاشتند و چون سوژه‌های دیگری، سوای فیلمهای رایج را به کار می‌گرفتند، نمی‌خواستند یا بهتر بگوییم، نمی‌توانستند از

هنرپیشگان بومی سینما استفاده کنند. در نتیجه تعدادی از هنرپیشگان تئاتر را جذب سینما کردند. ولی این فعالیتها محدود به همان فیلمها بود و سینمای حرفه‌ای، همچنان راه خودش را با همان وضعیت قبل ادامه می‌داد. نه هنرپیشگان تئاتر چندان میلی به ورود در حیطهٔ کاملاً حرفه‌ای داشتند و نه فضای حرفه‌ای سینما، ضرورت جذب هنرپیشگان تئاتر را احساس می‌کرد.

۴ـ با ظهور انقلاب اسلامی، همه‌چیز دگرگون شد. فعالیتهای فیلمسازی برای مدتی تعطیل گشتند، بعد لنگان لنگان و سرگشته و بلاتکلیف، سینما شروع به حرکت کرد، در حالی که هنوز شکل نیافته بود. در این دوره، هنرپیشگان تئاتر، کم و بیش در سینما فعالیت می‌کردند ولی ظهور همه جانبه‌شان در سینما، از زمانی شروع شد که سینما به حرکتی منسجم و سینماتیک پرداخت و تولید، تقریباً راه خود را یافت و این، مصادف بود با سالهای ۶۲ و ۶۳ که تا این زمان ادامه پیدا کرده است (و موضوع اصلی بحث من است).

از سال ۶۲، بحران ساواکی و ساواکی کشی در سینما فروکش کرد و فیلمهایی که ظاهری اسلامی داشته و مملو از شعارهای روز بودند از حرکت ایستادند و سینما حرکتش را براساس به تصویر کشیدن یک قصه، اعم از خانوادگی یا تاریخی، روستایی و حتی پلیسی یا حادثه‌ای آغاز کرد. این قصه‌ها ممکن است ضعیف بوده یا پرداخت خوبی نداشته باشند و شخصیت‌ها متبلور نباشند ولی هرچه باشد، شخصیتهایی بودند که باید هنرپیشه‌ای آنها را متجلی می‌کرد. هنرپیشه‌ای که با بازیش بتواند افت و خیزهای نقش را برجسته کند، شکل دهد و حوادث قصه را پیش براند.

برای همین است که به عقیدهٔ من، در سینمای بعد از انقلاب بخصوص از سال ۶۲ به بعد، هیچ فرمولی به آن شکل که در سینمای قبل از انقلاب حاکمیت داشت به کار گرفته نشد. ما انواع مختلف و گوناگون فیلم داریم، گاه یکی از این انواع به دلایل مختلف حالت اپیدمی پیدا می‌کند و بخش اعظم تولید سینما را در اختیار می‌گیرد، مثلاً فیلم خانوادگی. اما از سال ۶۲ به بعد هرگز فرمول خاصی حاکمیت پیدا نکرد. در چنین شرایطی، هنرپیشگان بومی که علت وجودیشان براساس مقبولیت یک تیپ خاص و کاربردش در فیلمهای مختلف و مشابه بود، جایی برای حرکت نداشتند. فرض بفرمایید، هنرپیشه‌ای که تیپ باباشمل را بازی می‌کند، ضرورتاً با یک روسپی برخورد می‌کند و تیپ خاصی که از این روسپی بهره‌کشی می‌کند به عنوان شخص رودرروی باباشمل، وارد قصه می‌شود و فیلم با کشمکش این دو شخصیت پیش می‌رود و در نهایت، قصه با پیروزی باباشمل به پایان می‌رسد. حال در یک فیلم، این باباشمل از شهرستان به تهران می‌آید و با آن روسپی برخورد می‌کند، در فیلم دیگر همین باباشمل از زندان بیرون می‌آید و در فیلم دیگر، باباشمل تو به کرده‌ای در ارتباط با روسپی قرار می‌گیرد و دست به قداره می‌برد و... در همهٔ این موارد اساس کار «یک قصه» است و تنها «چگونگیش» تغییر می‌کند. به همین قیاس نقشهای دیگر هم - حتی نقشهای فرعی - قالب می‌گیرند و تکرار می‌شوند. در شرایطی که چنین فرمولهایی از دست رفته‌اند، ضرورت بازیگری این نوع هنرپیشگان، به کلی منتفی است. چون آنها فقط در همان تیپهای مشخص مورد قبول هستند. بنابر این باید برای هر قصه، به فکر بازیگرانی بود که به نقش آفرینی آن کاراکتر بخصوص بپردازند. در چنین اوضاعی،

هیچ گروهی آماده‌تر از بازیگران تئاتر نبودند که بتوانند قدم به سینما گذاشته و این جای خالی را پرکنند. نکته‌ای را تکرار کنم و بگذرم. همان طور که عرض کردم، فرمول با ژانر و نوع متفاوت است. هر وقت سر و کلهٔ هنرپیشه‌ای با تیپ بخصوص پیدا شد و آن تیپ مورد استقبال قرار گرفت، مطمئن باشید که خطر فرمول‌سازی در کمین است و سینما را در ورطهٔ تکرار، گرفتار خواهد کرد.

پس، در این زمان، هنرپیشگان تئاتر کلاً سینما را فتح کردند. هم آن بخش سینما را که به عنوان بخش هنری شناخته می‌شود و هم بخش حرفه‌ای را. اما هنرپیشگان تئاتر، بخصوص نسل میانه سال و جوان، وضعیت خاصی داشته و باعث اثرات بسیار تعیین کننده‌ای در سینما شدند. این بازیگران نوعاً تحصیل کرده بودند و اکثر قریب به اتفاق حداقل دارای تحصیلات لیسانس بوده و از دانشکده‌های بازیگری فارغ‌التحصیل شده بودند. در هنرشان دارای تجربه و برای کارشان نیز ارزش و احترام قایل بودند و از سر اتفاق به کار بازیگری در سینما کشیده شده بودند. از بازیگری فقط توقع شهرت و پول نداشتند بلکه اعتبار کاری، برای آنها بسیار اهمیت داشت.

در نتیجه فضای ذهنی و شخصیشان را به سینمای نوپایی منتقل کردند که تازه داشت شکل می‌گرفت و بخصوص از نظر کارگردان، بسیار جوان و بی‌تجربه بود. اینان حاضر نبودند بدون خواندن فیلمنامه در فیلم بازی کنند. پس، فیلمنامه خواندن را در سینمای حرفه‌ای که تا آن روز امری مهجور بود باب کردند. نظمی را که در تئاتر آموخته بودند به سینما منتقل کردند و همه را وادار نمودند تا در سر ساعت، حاضر شوند. باعث شدند کارگردانهای جوان و مستعد ولی بی‌تجربه،

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

هنرپیشگان تئاتر در لحظهٔ روبرویی با یک نقش سینمایی، دو مشکل اساسی دارند که گاهی تا پایان عمر بازیگریشان هم نمی‌توانند با آن کنار بیایند.

● شتابزده

متوجه تحلیل نقش شوند. به دلیل اعتبار شغلی که داشتند از هرگونه آلودگی در پشت صحنه جلوگیری کردند. کارگردانها را وادار کردند (برای اینکه بتوانند با آنها گفتگویی برقرار کنند) ضرورتاً به مطالعهٔ بازیگری و نقش آفرینی بپردازند. زمانی می‌توانیم کاملاً متوجه اثرات حضور این بازیگران در سینما بشویم که به امر جوانی و بی‌تجربگی قسمت اعظم کارگردانان توجه کنیم. آنها استعداد و لیاقت داشتند؛ اما تجربه نداشتند و در سرصحنه، با تجربه‌ترین افراد، همین هنرپیشگان تئاتر بودند.

اما از سوی دیگر، هنرپیشگان تئاتر، در سینما با مشکلاتی روبه‌رو هستند. اولین مشکل، منطبق شدن با شرایط جدید بازیگری است. یک هنرپیشهٔ تئاتر از دوران آموزش تا زمانی که بر روی صحنه و در مقابل تماشاگر ظاهر می‌شود، آهسته آهسته، با استفاده از امکانات تئاتری خود را هماهنگ می‌نماید و اصولاً بازیگریش در شرایط تئاتر شکل گرفته و رشد می‌کند. تداوم بازی - احساسی رودررویی با همبازی - تقدم و تأخر صحنه‌ها - احساس وجودتماشاگر چه در زمان آموزش (که وجود تماشاگر را مجازاً حس می‌کند) و چه در لحظهٔ اجرای نقش (که تماشاگر را عیناً حاضر و ناظر می‌بیند) - فاصلهٔ با تماشاگر که همیشه ثابت است - میزانسنهای منطبق با امکانات صحنه (یک طرف تماشاگر و سه طرف فضای قراردادی صحنه) و داشتن فضای نسبتاً وسیع برای نمایش و بازی در تئاتر. اما در سینما همه چیز دگرگون می‌شود. تداومی در کار نیست (منظور از نوع تداوم تئاتری است). هر صحنه، از پلانهای منقطع که با فاصلهٔ زمانی زیادی فیلمبرداری شده، تشکیل می‌شود. تقدم و تأخر صحنه‌ها [در هنگام فیلمبرداری] رعایت

نمی‌شود. در یک محل ممکن است قسمتی از شروع و قسمتی از وسط و قسمتی از پایان یک فیلم، فیلمبرداری شود - تماشاگری وجود ندارد و این دوربین است که به بازیگر نگاه می‌کند و فاصلهٔ بازیگر با تماشاگر سینما، مدام کم و زیاد می‌شود - فضای بازی برخلاف تئاتر محدود است - میزانسنها بسیار ظریف و پیچیده است و هنرپیشه در تمام مدت، علاوه بر رعایت این میزانسنها موظف است خودش را با دوربین هماهنگ نماید. مثلاً با حرکت تراولینگ حرکت کند و با ایستادنش، بایستد - در بسیاری از مواقع، همبازی حضور ندارد و هنرپیشه مجبور است به جای او به نقطه‌ای خاص چشم دوخته و به ایفای نقش بپردازد و از همه مهمتر، آموزشی هم در کار نیست. در بازی در فیلم، بخصوص وقتی از یک هنرپیشهٔ با سابقهٔ تئاتری دعوت می‌شود، کاملاً جنبهٔ حرفه‌ای دارد. اصولاً در سینما، وقت و زمان ارزش بسیاری پیدا می‌کند. در نتیجه، زمانی برای آموزش و یادگیری و تطابق بازیگر تئاتر با امکانات سینما صرف نمی‌شود و این هنرپیشه است که باید هر چه سریعتر خود را با این شرایط جدید هماهنگ کند. این تطابق با امکانات بازی در فیلم، گرچه امر مهمی است؛ معضل چندانی به حساب نمی‌آید و اکثراً بعد از تجربهٔ یکی دو فیلم، بازیگر تئاتر به خوبی می‌تواند خود را با آن هماهنگ نماید.

ولی هنرپیشگان تئاتر، در لحظهٔ رودرویی با یک نقش سینمایی، دو مشکل اساسی دارند که گاهی تا پایان عمر بازیگریشان هم نمی‌توانند با آن کنار بیایند و به عقیدهٔ من همین دو مشکل است که باعث می‌شود آنها هیچ وقت از ایفای نقش در سینما، احساس گرما و لذت نکنند و همیشه حسرت‌بازی در تئاتر را بخورند. دلایل متعددی برای این مسئله ذکر می‌شود. برخی معتقدند این امر جنبهٔ نوستالژیک دارد. چون این هنرپیشگان بازیگری را با تئاتر آموخته‌اند، همیشه عشق گذشته آنها را به جانب تئاتر متمایل می‌کند.

بعضی معتقدند، تداوم‌بازی در تئاتر است که باعث جذابیت می‌شود. برخی می‌گویند بازیگر در تئاتر، فوراً پاداش زحمتش را از طریق تماشاگر و تشویق او دریافت می‌کند در حالی که در سینما، این پاداش تا لحظهٔ اکران به تعویق می‌افتد.

به نظر من، هنرپیشگان تئاتر در ایفای یک نقش سینمایی دو مشکل اساسی دارند. یکی باور نقش و دیگری چشم سوم است. برای روشن شدن مطلب، مجبورم این دو مقوله را که گاهی در عین مجزا بودن، به هم نزدیک می‌شوند و کاربرد واحدی پیدا می‌کنند توضیح بدهم و بعد به چگونگی آن در سینما بپردازم.

اعتقاد در بازیگری به چه معناست؟ اعتقاد به این معناست که هنرپیشه در عین حالی که می‌داند میان او و نقش، فاصله است و او بازیگر است و قرار است نقش این شخصیت را بازی کند؛ در عین حال انفعالات نقش را با کمال صداقت و حقیقت به نمایش در آورد و از دروغ گفتن و ظاهرسازی و ادای حس و حال را در آوردن، بپرهیزد. به عبارت دیگر شرایط نقش را با تمام وجودش درک کند و مطابق این شرایط عکس‌العمل صادقانه نشان دهد. هنرپیشه درعین حال که در روی صحنه واقعاً درد می‌کشد و از ته دل فریاد می‌زند و حقیقتاً گریه می‌کند، می‌داند که هنرپیشه است و نقش بازی می‌کند و از اینکه زجر می‌کشد و گریه می‌کند، احساس انبساط می‌نماید. حال تجسم کنید که هنرپیشهٔ خلاق، با چه تضاد عجیبی رو به‌روست.

رسیدن به این تضاد، همان «باور» است که هنرپیشه بشدت به آن نیاز دارد و رسیدن به آن، یکی از معضلات بازیگری در تئاتر است. برای افراد عادی، درک این مسئله و تحلیل این تضاد، بسیار مشکل است. آنها اکثراً دوگونه برداشت می‌کنند. دسته‌ای، هنرپیشگان را چون شعبده‌بازانی می‌پندارند که قادرند چشم‌بندی کنند و اعمال غیرقابل باوری را به نمایش بگذارند و دستهٔ دیگر، اشکها، هیجانات و فعل و انفعالات صادقانهٔ یک بازیگر را به شخصیت او نسبت می‌دهند و تصور می‌نمایند در لحظهٔ بازی، از خود بی‌خود شده است تا بتواند چنین احساسی را نشان دهد. البته گهگاه خود بازیگران هم به ایجاد این توهم در میان مردم (به دلایل مختلف اعم از تبلیغات یا برتری طلبی و ایجاد شگفتی) کمک می‌کنند. مثلاً می‌شنویم که فلان هنرپیشه پس از ایفای فلان نقش، کارش به آسایشگاه روانی کشیده است. یا می‌بینیم که فلان هنرپیشه بعد از بازی در یک صحنهٔ هیجانی، وانمود می‌کند که نمی‌تواند از نقش خارج شود و هنوز تحت تأثیر است.

مسلم است این تظاهرات با حقیقت بازیگری، هیچ قرابتی ندارد. اگر کسی در نقش گم بشود و فراموش کند که هنرپیشه است، مسلماً بیمار روانی است و باید به روانپزشک مراجعه کند! هنرپیشه همیشه و در همه حال، آگاه است که چه می‌کند و فرو رفتن در نقش، چیزی جز همان باور نقش نیست. برای روشن شدن کاملتر این مطلب کافی است به بچه‌ها نگاه کنید. هیچ هنرپیشه‌ای به خوبی بچه‌ها در لحظهٔ بازی نمی‌تواند این باور را متجلی کند. بچه‌ای سوارچوبی می‌شود و می‌گوید: این اسب من است و با انگشت تیراندازی می‌کند. او این حرکات را به گونه‌ای انجام می‌دهد که انسان حقیقتاً خیال می‌کند آن کودک این تکه چوب را با اسب اشتباه گرفته است. در حالی که بچه کاملاً آگاه است که اسبی در کارنیست و اسلحه‌ای هم در دست ندارد. او به آنچنان باوری رسیده که می‌تواند با این تضاد (آگاهی از چوب و احساس اسب) هماهنگ شود و چون هنرپیشه‌ای خلاق به ایفای نقش بپردازد.

هنرپیشهٔ تئاتر، وقتی با چنین نقشی رو به رو می‌شود، چگونه به این باور می‌رسد؟ باوری که او را گرم می‌کند و به او نشاط و هیجان حرکت می‌بخشد؟ در تئاتر، این باور در طول تمرین به وجود می‌آید. مسلماً در لحظه‌ای که نقش به او پیشنهاد می‌شود، چنین باوری وجود ندارد. در طول تمرین اعم از لحظهٔ دورخوانی و بعد تمرینات صحنه‌ای به مدت حداقل بیست جلسه تا اجرا، او کم کم و لحظه به لحظه به این باور می‌رسد و در لحظهٔ اجرا، هنرپیشه به «باور» نقش، دست یافته است.

ولی در سینما، وضعیت متفاوت است. تمرینی در کار نیست فقط ممکن است میان کارگردان و هنرپیشگان، تبادل نظری صورت بگیرد و یکروز صبح ناگهان فیلمبرداری آغاز بشود. پلان به پلان تمرین و فیلمبرداری می‌شود. این تمرینات با تمرینات تئاتر که پیوسته و مداوم است و عامل به وجود آورندهٔ اعتقاد به نقش می‌باشد متفاوت است. زیرا در تئاتر، هنرپیشه در حین تمرین به این اعتقاد می‌رسد و همان، عامل حرکت و موتور خلاقیت و گرمای بازیش می‌شود. در سینما چنین فرصتی برای دستیابی به اعتقاد وجودندارد و همین باعث می‌شود که هنرپیشه مدام خودش را در خلأ احساس کند. به همین دلیل او عصبی است، نمی‌داند چه اتفاقی در

حال افتادن است. در اینجا او محکش را برای خلاقیت از دست داده و موتورش از کار افتاده است. نمی‌تواند کار خودش را ارزیابی کند و هنوز اعتقاد به نقش پیدا نکرده است. ولی مجبورش می‌کنند بازی کند. این همان چیزی است که باعث می‌شود او بازی در سینما را جذاب احساس نکرده و پیوسته به یاد لحظاتی باشد که با یک نقش تئاتری رو به رو بوده و از طریق تمرین به «اعتقاد» دست یافته است. در بازی سینمایی، حس می‌کند چیزی در کارش خلل ایجاد کرده و او بد بازی می‌کند و نتوانسته به نقش دست یابد.

مشکل دوم هنرپیشگان تئاتر در سینما «چشم سوم» است. بازیگر تئاتر از لحظه‌ای که پایش را روی صحنه می‌گذارد، کسی از وجودش جدا می‌شود، عقب می‌کشد و ناظر اعمالش می‌گردد، به او دستور می‌دهد، به او می‌گوید اینجا بایست و میزانسن را رعایت کن، به او می‌گوید: امشب سه ردیف تماشاگر است، صدایت را تنظیم کن. یا : امشب سالن پر است صدایت را بلندتر کن. به او می‌گوید: فلان حرکتی که کردی مورد توجه واقع شد، تکرارش کن و... خلاصه در صحنهٔ تئاتر، کسی از هنرپیشه جدا ایستاده و در طول بازی او را هدایت می‌کند. وقتی هنرپیشه با خشم فریاد می‌کشد، این کس به او می‌گوید: بد نیست ولی دیشب بهتر بود؛ و هزاران دستور دیگر که در تمام طول اجرا صادر می‌گردد و پیوسته مواظب حرکات و سکنات بازیگر است.

تمام کسانی که در صحنه بازی کرده‌اند، وجود این چشم سوم (یعنی شخص دیگر) را کاملاً حس کرده‌اند. در حقیقت، چشم سوم، هدایت کنندهٔ بازیگر در تمامی طول اجراست.

ممکن است این سؤال پیش بیاید که چه

هنرپیشگان تئاتر در طی سالها، کار بازیگری را با «چشم سوم» همراه دیده‌اند ولی وقتی جلوی دوربین ظاهر می‌شوند به دلیل کوتاهی پلانها، «چشم سوم» فرصت عملکرد ندارد.

تفاوتی میان «اعتقاد به نقش» و «چشم سوم» وجود دارد؟ اعتقاد، موتور خلاقیت است. درست است که اعتقاد به نقش، با آگاهی از هنرپیشه بودن و اشراف به حلول در نقش توأم است؛ ولی اعتقاد به نقش برای خلاقیت ضروری است، کسی بدون اعتقاد، نمی‌تواند در نقش حلول نماید ولی می‌تواند بر روی صحنه ظاهر شود. هنرپیشه می‌تواند بر روی صحنه قدم بگذارد بدون اینکه به اعتقاد به نقش دست یافته باشد. ولی کسی که تجربهٔ اندکی از بازیگری داشته باشد، نمی‌تواند بدون چشم سوم در روی صحنه حرکت کند. حتی اگر بدبازی کند، حتی اگر به نقش اعتقاد پیدا نکرده باشد، حتی اگر حلولی در کار نباشد. به محض اینکه قرار می‌شود به ایفای نقش در صحنه بپردازیم، چشم سوم مثل کامپیوتری منظم و دقیق شروع به کار می‌کند.

هنرپیشگان تئاتر در طی سالها، کار بازیگری را با «چشم سوم» همراه دیده‌اند. همیشه توانسته‌اند خودشان را در حین اجرای نقش ببینند ولی وقتی، جلوی دوربین ظاهر می‌شوند به دلیل کوتاهی پلانها، چشم سوم فرصت عملکرد ندارد. به محض اینکه هنرپیشه می‌خواهد خودش را از طریق چشم سوم ببیند، پلان تمام شده است. او سرگشته و بلاتکلیف به طرف کارگردان نگاه می‌کند. تأیید کارگردان تأثیری در حال او ندارد. او عادت کرده است قبل از همه، خودش دربارهٔ کارش قضاوت کند. اکنون سرگشته به دور خودش می‌چرخد، از همکارانش نظر می‌خواهد. جوابهای آنها هر چه باشد، تأثیری ندارد. هنوز از این سرگشتگی خلاص نشده که پلان بعدی باری مضاعف بر دوش او می‌گذارد. در نتیجه بعد از پایان کار، او سرگشته‌تر و بلاتکلیفتر از لحظهٔ شروع است و راه چاره‌ای نمی‌بیند.

حال اگر این دو مقوله، یعنی عدم دستیابی به اعتقاد نقش و عدم حضور چشم سوم را توأمان در نظر بگیریم، آن وقت درک می‌کنیم که بعد از یک صحنهٔ فیلمبرداری، چه به روز بازیگر تئاتر می‌آید! خسته و عصبی و بلاتکلیف شده است و لحظه به لحظه بارش سنگینتر می‌شود. همین، باعث می‌شود که پیوسته به یاد روزگار خوش تئاتر و بازی در تئاتر بیفتد. زمانی که او فرصت داشت در طول تمرین به نقش اعتقاد پیدا کند و از آن به عنوان موتور حرکت خلاقه استفاده نماید و در تمام طول اجرا از طریق چشم سوم، خودش را ببیند و ارزیابی کند و لذت ببرد. ولی اکنون با بازی در سینما از هر دوی آنها محروم مانده است. این امر باعث می‌شود، بعضی از هنرپیشگان تئاتر در سینما، قضا و قدری شوند و بگویند: تکلیف بازی خوب کردن و بد بازی کردن در سینما معلوم نیست. برخی معتقد می‌شوند که همه چیز به کارگردان بستگی دارد. در نتیجه از شور و هیجان و تلاش برای خلاقیت دست می‌کشد و خود را به عنوان مهره‌ای در اختیار کارگردان قرار می‌دهد و تلویحاً منکر خلاقیت بازیگر در سینما می‌شود.

گهگاه می‌بینیم که بعضیها چنان سُر می‌خورند که یکباره از بازیگری در سینما دست می‌کشند و حداقل از نظر احساسی، خودشان را به تئاتر متصل می‌دانند و می‌گویند که: بازی در سینما وسیلهٔ ارتزاق است.

خب، چه باید کرد؟ آیا این دلزدگی از سینما برای هنرپیشگان تئاتر محتوم است؟ و تمام بازیگران تئاتر محکوم هستند که همیشه این زجر را تحمل کنند و یا از خیر بازیگری در سینما بگذرند؟ آیا اصولاً بازیگری در سینما نمی‌تواند

باید بپذیریم که سینما می‌تواند نمایشگر خلاقیت تمام و کمال یک بازیگر باشد. باید قبول کنیم سینما شرایطی کاملاً متفاوت با تئاتر دارد. باید شرایط بازی در سینما را فراگیریم و نخواهیم با سینما به قیاس تئاتر رو به رو شویم

جذاب باشد و راهی وجود ندارد که هنرپیشگان لایق از بازیگری در سینما همانقدر لذت ببرند که از بازیگری در تئاتر؟ آیا بازیگری در سینما، امتیازات خاص خودش را ندارد؟ آیا این درست نیست که سینما به دلیل شرایطش می‌تواند نکات ظریفتری از خلاقیت بازیگران را که در تئاتر فرصت تجلی ندارند به نمایش بگذارد؟

به عقیدهٔ من اولین شرط حل این مشکل آن است که بازیگر تئاتر در لحظهٔ رو درروبی با نقش سینمایی، برداشت بدبینانه‌اش را نسبت به این پدیده به کلی از خود دور سازد. تا این شرط حاصل نشود، شرایط دیگر تحقق نمی‌یابند. ما باید ایمان بیاوریم که سینما می‌تواند نمایشگر خلاقیت تمام و کمال یک بازیگر باشد. باید قبول کنیم سینما شرایطی کاملاً متفاوت با تئاتر دارد، همان طور که ما در ابتدا خود را با شرایط بازی در تئاتر تطابق دادیم، باید شرایط بازی در سینما را فراگیریم و نخواهیم با سینما به قیاس تئاتر رو به رو شویم. آرزو نکنیم پلانهای بلند برداشت شود، آرزو نکنیم شاتهای بسته نگیرند تا ما فرصت حرکت داشته باشیم. مختصر کنم؛ شرایط تئاتر در زمان بازی در سینما باید به کلی فراموش شوند. با آشنایی بهتر و سریعتر با پدیدهٔ سینما زودتر می‌توانیم پا به میدان خلاقیت بگذاریم.

اما در زمینهٔ آن دو اشکال اساسی، یعنی «اعتقاد به نقش» و «چشم سوم»، در سینما چه می‌توان کرد؟ به عقیدهٔ بنده، در وضعیت سینما، یعنی فقدان تمرین و دستیابی لحظه به لحظه به اعتقاد به نقش در طول تمرین، بهترین راه این است که هنرپیشه چند روز قبل از شروع فیلمبرداری سعی کند با کارگردان به توافقی اصولی بر سر کلیت نقش و چگونگی نحوهٔ اجرا

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

برسد. بعد به کمک چهار سؤال جادویی، یعنی کی؟ کجا؟ چه زمان؟ و چرا؟ چگونگی شخصیت را مشخص نماید. آن گاه با کمک تخیل، شرایطی فرضی جدای از فیلمنامه برای آن شخصیت تصور کند. شرایطی که احتیاج به همبازی نداشته باشد. لازم نیست دغدغهٔ میزانسنهای احتمالی کارگردان را داشته باشیم. نباید در قید دیالوگهای فیلمنامه باشیم. باید بداهه سازی کنیم. چند موقعیت حساس تک نفره و تمرین در این شرایط با در نظر گرفتن سابقهٔ تئاتری بازیگر و آمادگی ذهنی و جسمی او، کافی است که اعتقاد به نقش چهره بنماید و خود را در قالب نقش احساس کند. حال حلول صورت گرفته است، دیگر مهم نیست کارگردان چه بخواهد و شخصیت را در چه موقعیتی قرار دهد. نقش در هر شرایطی راه خودش را پیدا خواهد کرد.

اهمیت این کار وقتی کاملاً مشخص می‌شود که توجه کنیم فیلمنامه و شرایط داده شده در آن، چیز ثابتی نیست و همیشه امکان دارد به وسیلهٔ کارگردان دگرگون گردد، امری که در سینما پیوسته اتفاق می‌افتد و در تئاتر بندرت شاهدش هستیم. از این طریق ما کلاً شخصیت را در اختیار می‌گیریم و در تمام شرایط پیشنهادی، به راحتی و با اعتقاد کامل به ایفای نقش می‌پردازیم.

راه حلی که به نظر حقیر در مورد جایگزینی چشم سوم - که در سینما فرصتی بسیار کم برای ظهور و عملکرد دارد - می‌رسد این است که باید به کلی دغدغهٔ چشم سومُ را در لحظهٔ بازی سینمایی، از خود دور کرد. ضمیر نیمه خود آگاه، محل فعالیت و جولانگاه چشم سوم است. باید آن را از قید چشم سوم خالی کنیم تا بتوانیم دوربین فیلمبرداری را جانشین آن نماییم. اگر چشم سوم در لحظهٔ بازی صحنه‌ای به ما نگاه می‌کندو و وظیفهٔ کنترل ما را برعهده دارد، حال در سینما این دوربین است که به ما چشم دوخته. نمی‌توانیم هم به ایفای نقش مشغول باشیم و هم با چشم سوم به خودمان نگاه کنیم و هم با دوربین فیلمبرداری هماهنگ شویم.

باید بدانیم که قرار است بازی ما از طریق دوربین در معرض دید دیگران قرار بگیرد. باید بدانیم که دوربین فیلمبرداری یک ضباط بی‌طرف و ساکن نیست، بلکه مدام در حرکت است و بازیگر اکنون چون صحنهٔ تئاتر قائم به ذات نیست، بازیش از طریق این دوربین و با قصد و هدف خاصی ضبط می‌شود. باید غرض، هدف و نیت این وسیله را در هر لحظه بشناسیم و به آن اشراف داشته باشیم. منظور من آن نیست که بازیگر باید خود را به دوربین تحمیل نماید و پیوسته به فکر نمایش دادن شخص خودش باشد. خیر، همان طور که هیچ تماشاگری تاکنون نتوانسته است مُثُل، همزاد، شبیه یا به تعبیر استانیسلاوسکی، چشم سوم بازیگر را ببیند و هیچ بازیگری هرگز به گونه‌ای رفتار نکرده که تماشاگران را از وجود چنین موجودی در کنار خود با خبر کند و فقط خودش اشراق به این ضمیر نیمه خودآگاه دارد، همان طور هم در زمان بازی در سینما باید فقط خودش با دوربین در ارتباط باشد و هرگز کوچکترین خبری از وجود آن به بینندگان منتقل ننماید.

والسلام