بازی‌ها و نقش‌ها در سینما

حسین گیتی

ورود

«بلا لوگوسی» (۱۹۵۸ – ۱۸۸۲) در ۷۳ سالگی چنان در جلد دراکولا فرو رفت که در پایان عمر، عقلش را از دست داد و تصور می‌کرد نقش دراکولا در وجودش نهادینه شده است. به همین خاطر در خانه‌یی ویران و پر از خفاش می‌زیست و شب‌ها در تابوت می‌خوابید!

بلا لوگوسی اهل مجارستان و دارای تحصیلات در رشته‌ی بازیگری بود. او از سال ۱۹۲۰ به آمریکا مهاجرت کرد. فقط یادآوری نام آثاری که لوگوسی بازی کرد، نشان می‌دهد که او پیوسته در نقش خون‌آشامان و دراکولا ظاهر شده بود؛ «دراکولا» (۱۹۳۱)، «مرده‌ی متحرک سفید» (۱۹۳۲)، «علامت خون‌آشام» (۱۹۳۵)، «روح نامریی» (۱۹۴۱)، «مرده‌های متحرک در برادوی» (۱۹۴۵)، «رباینده‌گان جسد» (۱۹۴۵)، «دختر خفاش» (۱۹۴۶) و ... فرو رفتن در نقش، او را دچار شبهه کرد و در زندگی واقعی چون دنیای مجازی فیلم‌هایش زندگی می‌کرد.

درآمد

در صحنه‌یی قرار بر این بود که وقتی «مونتگمری کلیفت» (۱۹۶۶ – ۱۹۲۰) به نزدیک «دبورا کار» (۲۰۰۶ – ۱۹۲۱) برسد، از ذوق و شوق دیدار بیفتد و از حال برود! پس از کات گفتن کارگردان هنوز مونتگمری کلیفت به خاک افتاده بود. دبورا کار می‌گفت: «هراسان به سوی او رفتم، هر چه او را تکان دادم خبری نشد». دستیار کارگردان نزدیک او شد و پس از صدا کردن، مونتگمری کلیفت گفت: «صحنه را برداشتی»؟ فرو رفتن در نقش و حفظ آن در سراسر یک صحنه، از اصول هنر بازیگری است.

«جنت لی» (۲۰۰۷ – ۱۹۲۷) بازیگر فیلم «روح / روانی» (آلفرد هیچکاک، ۱۹۶۰) در چند مصاحبه گفته بود که هنوز پس از سال‌ها وقتی حمام می‌روم، می‌ترسم و خیال می‌کنم الآن «آنتونی پرکینز» (۲۰۰۴ – ۱۹۳۲) قصد دارد به من حمله کند و من را بکشد! این فرایند ناشی از فرو رفتن در نقش و با نقش یکی شدن است.

بازیگری و تئاتر

در ابتدای کارِ سینما، بازیگران از تئاتر وارد این عرصه می‌شدند – هر چند بازیگران تئاتر به دلیل ملاحظاتی با حقارت به سینما می‌نگریستند – اما بازی تئاتری بازیگران متأثر با حرکات مبالغه‌آمیز در تصاویر درشت پرده‌ی سینما مضحک به نظر می‌آمد. بعدها با رونق سینما، بازیگران را بدون سابقه‌ی تئاتری و بر اساس جوانی و زیبایی انتخاب می‌کردند. «مری پیک‌فورد» و «لیلیان گیش» که بعدها جزو سوپراستارهای سینما شدند، هیچ‌گونه سابقه‌ی تئاتری نداشتند. علاوه بر این «پولانگری» (۱۹۸۷ – ۱۸۹۷)، «چارلز لافتون» (۱۹۶۵ – ۱۹۰۴)، «جان گیلبرت» (۱۹۳۶ – ۱۸۹۵)، «ادوارد جی رابینسون» (۱۹۷۳ – ۱۸۹۳)، «گرتا گاربو»، «بتی دیوس» و ... نیز سابقه‌ی بازیگری تئاتر نداشتند.

چهار مکتب شناخته‌شده‌ی بازیگری در سینما ایجاد نشدند، بلکه از تئاتر وارد عرصه‌ی سینما گردیدند:

مکتب اول، مکتب پانتومیم و نمایش‌های سنتی

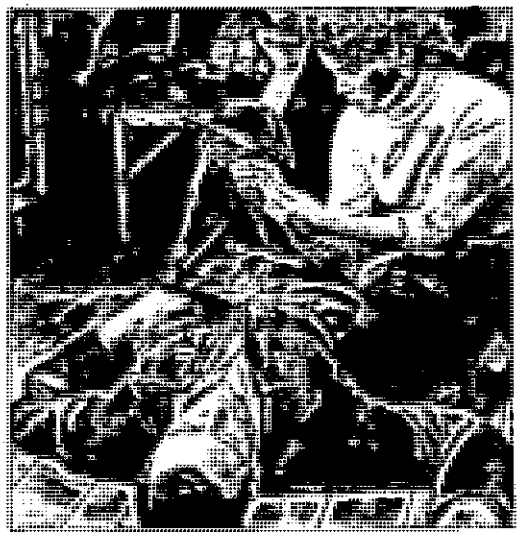
مکتب دوم، شیوه‌ی بازیگری استانیسلاوسکی

مکتب سوم، فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی برتولت برشت

مکتب چهارم، تئوری جدید تئاتر مدرن

تنها مکتبی که به سینما ربط دارد و از تئاتر نیامده، ترفندهای بازیگری است که به سینما کمک می‌کند از بازیگران لحظاتی را شکار کنند.

بازیگر تئاتر باید از ابتدا متن نمایش را بخواند و به آن احاطه یابد تا بتواند در کنار بازیگران دیگر در تعاملی ملموس روی صحنه بازی کند. در اجرای روایتِ داستان، نمایش از آغاز بدون توقف تا انتها ادامه می‌یابد و صحنه در اختیار بازیگران است و کارگردان فقط نظارت دارد، در حالی که در سینما به دلیل قطعه‌قطعه شدن روایت فیلمنامه، یعنی دکوپاژ، نما به نما فیلمبرداری انجام می‌شود و کارگردان با احاطه‌ی کامل به تمام اجزای ساختاری، هر نمایی را رهبری می‌کند.



چهار مکتب شناخته‌شده‌ی بازیگری در سینما ایجاد نشدند، بلکه از تئاتر وارد عرصه‌ی سینما گردیدند: مکتب اول، مکتب پانتومیم و نمایش‌های سنتی
مکتب دوم، شیوه‌ی بازیگری استانیسلاوسکی
مکتب سوم، فاصله‌گذاری و بیگانه‌سازی برتولت برشت
مکتب چهارم، تئوری جدید تئاتر مدرن

تفاوت بازیگری سینما و تئاتر

وجوه بازیگری در تئاتر و سینما، عمل - اکسیون - و گفت‌وگو - دیالوگ - است. کارگردانان اصولاً دو گونه‌اند: بازیگر باید به مثابه شیء در ترکیب‌بندی - کمپوزیسیون - و ترکیب‌بندی باید در خدمت بازی بازیگر باشد. این دو گونه بازیِ بازیگران در رهبری کارگردان‌اند که در تئاتر این‌گونه نیست.

شرایط بازی و بازیگر صحنه (تئاتر) را می‌توان برشمرد: بازیگر به وضوح دیده و شنیده می‌شود، صدای قوی بازیگر در سالن شنیده می‌شود، زبان مهم‌ترین منبع و سرچشمه‌ی معنا در تئاتر است، گفت‌وگو در صحنه زیر و بم کافی دارد و بازی یک نفس روی صحنه ادامه می‌یابد تا تمام شود.

شرایط بازیگر پرده (سینما) را می‌توان برشمرد: با حداقل تکنیک بازی می‌کند، حالت بیانگری دارد، سعی دارد جلب توجه کند، بی‌حالتی چهره‌اش را هیچ تکنیکی جبران نمی‌کند و سعی می‌کند که به نقش نزدیک و نزدیک‌تر شود. بسیاری از فیلمسازان خواهان بازیگر به معنای متعارف آن نیستند. بازی بازیگر سینما وابسته به رویکرد کارگردان است. او تحت نظر و شیوه‌های مختلف بازیگری توسط کارگردان است. بازیگر سینما آزادی عمل نداشته و محدود به فضای دوربین است. دست آخر، با توجه به واحد بنیادین فیلم، بازیگر بازی‌اش طولانی نمی‌شود.

بازی بیرونی و بازی درونی

بازی بیرونی از دنیای صحنه (تئاتر) یا گاه از سوی نابازیگران و احیاناً بازیگران غیرحرفه‌یی و کم‌تجربه می‌آید و در سینما جریان می‌یابد که شامل بازی توأمان با اغراق، حرکات زاید و بازی با چهره و ادای واژگان هیجانی است که با طبیعت سینما هم‌خوانی ندارد و وابستگی شدیدش به دنیای بازی بر صحنه است. البته رفتار و اغراق در بازی توانسته در برخی از آثار بیانی زیبایی‌شناسانه هم داشته باشد. بازی درونی، در واقع بازی درون‌گرا، واقع‌گرا و حس‌نشدنی بازیگر است که در درون نقش رفته و مخاطب او را در شخصیت حضوریافته باور می‌کند.

در دوره‌ی کنونی به تبعیت از رشد فکری انسان و نیاز ضروری به قالب‌های پیشرفته‌یی چون تئاتر و به‌ویژه سینما، صور گوناگون تصویری سینما که از برد بالایی برخوردارند، با اتکای به عناصر مختلف و به ویژه بازیگران فرصت می‌یابند تا احساسات و عواطف آدمی را در قالب نقش ارایه دهند. احساسات آدمی با تمامیت چهره‌اش در تصویری بزرگ، در قطع نمای درشت، قادر است هر گونه احساس پیچیده‌یی را به تماشاگران منتقل کند.

پیدایش بازیگری مدرن

اکتورز استودیو، نام مدرسه‌ی معروف تربیت بازیگران سینما و تئاتر است که دو نوع آموزش بازیگری برای تئاتر و بازیگری برای سینما ارایه می‌دهد. در سال ۱۹۴۷ «الیا کازان» و «چریل کرافورد» این مدرسه را در شهر نیویورک پایه‌گذاری کردند. بعدها «لی استراسبرگ» به آن دو پیوست. این مدرسه تداوم گروه تئاتری بود که در دهه‌ی ۳۰ میلادی نمایش‌هایی را بر اساس تعالیم استانیسلاوسکی روی صحنه می‌برد. بازی این گروه تئاتری، وابسته به بازی ناتورالیستی و با استفاده از بداهه‌سازی و بحث‌های گروهی بود. از آموزش‌دیدگان این مدرسه که سبک بازی‌شان را «بازی متدی» یا به‌طور اختصار «متد» می‌گویند، بازیگرانی چون «ایلای والاک، شلی وینترز، راد استایگر، آنتونی کویین، مونتگمری کلیفت، مارلون براندو و جیمز دین» را می‌توان نام برد.

گزینش بازیگران توسط کارگردان

در سینما به دلیل قطعه‌قطعه شدن فیلمنامه، یعنی دکوپاژ، نما به نما فیلمبرداری شده و کارگردان با تسلط کامل بر همه‌ی اجزای ساختاری، هر نمایی را رهبری می‌کند. به دلیل فیلمبرداری نما به نما در سینما، بازیگر باید پس از فیلمبرداری هر نمایی، برای نماهای بعدی که در تداوم همین نما بر پرده‌ی سینما نمایش داده می‌شود، حس خود را حفظ کرده و همان حس را منتقل کند.

انتخاب بازیگران سینما به‌وسیله‌ی کارگردان، از لحاظ حرفه‌یی یا آماتور بودن آن‌ها، به سلیقه و باورهای هنری هر فیلمسازی بستگی

دارد. برخی از کارگردانان حتی برای نقش‌های کوتاه از بازیگر حرفه‌یی بهره گرفته و کارگردانانی هم هستند که از مردم کوچه و بازار و نابازیگران در آثار خود بهره می‌گیرند و لحظاتی از بازی آن‌ها را شکار کرده و در تدوین بهترین‌ها را گزینش می‌کنند.

رابطه‌ی بازیگر سینما با نقش، لزوماً به گونه‌یی نیست که بازیگر تئاتر با نقش خود دارد. بازیگر تئاتر از ابتدای کار تا انتها روندی را به شیوه‌یی واحد طی می‌کند. بعضی از کارگردانان سینما فیلمنامه را برای کلیه‌ی بازیگران اصلی به شکلی جمعی می‌خوانند و بررسی می‌کنند و از هر بازیگر می‌خواهند که درباره‌ی نقش خود اظهار نظر کرده و پس از بررسی نقش‌ها، کار خود را آغاز می‌کنند. برخی از کارگردانان هم تنها به شرح کلی داستان اکتفا می‌کنند و فقط در هنگام فیلمبرداری بازیگران را توجیه کرده که چه کنند و چگونه نقش خود را ایفا کنند. بسیاری از بازیگران در این نوع روش حتی نمی‌دانند نمایی که در حال بازی آن هستند در کجای فیلم به کار می‌رود.

بسیاری از سوپراستارهای سینما و بازیگرانی که خود وزنه‌یی در عالم بازیگری سینما بوده‌اند، در برخی از کارها بازی به روش بداهه‌پردازی را انجام داده و کارگردان برای ارایه‌ی این بازی اعتراضی نکرده است. در سینمای ایران، کارگردان‌های جوان و تازه‌کار هنگام بازی‌گیری از بازیگران پیشکسوت و پرسابقه، از تجارب بازیگری آن‌ها بهره گرفته و بداهه‌پردازی‌شان را می‌پذیرند.

بازیگران تئاتر در سینمای ایران

اکثر بازیگران سینمایی که در پدیده‌ی «فیلمفارسی» حضور داشتند - بازیگران تئاتر حضور بسیار ناچیزی داشتند - نابازیگرانی بودند که از طرق نادرست وارد بازیگری سینمای آن نوع فیلم‌ها شده بودند، اما از سال ۱۳۴۸ با فیلم «گاو» (داریوش مهرجویی) تعدادی از بازیگران تئاتر وارد سینما شدند. دلایل این که این بازیگران چرا تئاتر را رها کرده و به سینما آمدند، کار این نوشته نیست اما پس از این فیلم آن‌ها کار را در سینما تداوم بخشیدند. هرچند برخی از این بازیگران در آثاری کم‌ارزش و تجاری هم به بازی پرداختند با این حال این تئاتری‌ها به دلیل تجارب غنی در عرصه‌ی بازیگری به راحتی در سینما خود را تثبیت کردند.

بازیگری در نقدهای سینمایی

به دلیل بهره‌گیری از تئوری مؤلف در نقد سینمایی و عنایت بیش‌تر به کارگردان و پیگیری سنت نقدنویسی ناقدانی از دهه‌ی ۳۰ و ۴۰ خورشیدی، بیش‌تر نقدهای سینمایی در رسانه‌های نوشتاری، دیداری و حتی شنیداری، نقد مضمون است تا نقد تکنیک. در واقع نقد صناعتی، در طول چند دهه در عرصه‌ی نقد سینما، حضوری مستمر نداشته است. در نقدهای سینمایی این سال‌ها، در لابه‌لای سطرها گاهی به صورت گذرا به عناصر فنی فیلم اشاره شده و در عرصه‌ی بازیگری به صورت کلی نظری انداخته‌اند، اما در برخی از نشریات تخصصی به بازی یک بازیگر در فیلم اشاره‌یی شده است.

بعضی از بازی‌های نمونه در سینمای ایران

بسیاری از بازیگران در سینمای ایران به‌ویژه پس از انقلاب با چهره شدن در یک فیلم و نوع بازی خود، به‌خصوص وقتی از طرف مخاطبان یا احیاناً در جشنواره‌یی جایزه‌یی گرفته‌اند، سعی کرده‌اند این نوع بازی را در آثار بعدی تکرار کنند که اصطلاح «کلیشه» به آن اطلاق می‌شود. برخی بازیگران وقتی در نقشی تثبیت شدند، تا سال‌ها رهایی از آن را مشکل می‌دانند و خود را در آثار بعدی تکرار می‌کنند؛ کم‌تر بازیگری توانسته خود را از نقش مهمی که در جامعه‌ی سینمایی مورد توجه قرار گرفته است برهاند، اما بسیاری از بازیگران هم بوده‌اند که در هر فیلمی نقش خاصی را ارایه داده‌اند. در تاریخ بازیگری سینمای ایران، بازیگران قابلی وجود داشته و دارند که در هر فیلمی درخشیده و در نقش فرو رفته و بازی متفاوتی ارایه کرده‌اند ■