

ما ظاهرینان

چرا آل پاچینو در بین عشاق بازیگری در ایران، تا این اندازه محبوب است؟

چاپ شده در : مجله «شهر وند امروز»

زمان انتشار : اردیبهشت ۸۷

در میان بازیگران مشهور فارغ التحصیل مدرسه «آکتورز استودیو» که ظاهراً علایق مربوط به بازیگری در ایران به جمع آنان محدود می شود (!) آل پاچینو تقریباً و با اکثریت آرا، از بقیه معروف تر است. اگر چیزی در حدود نیم نسل دیگر از قدمت مطبوعات و علاقه مندان پر و پا قرص سینما در ایران بگذرد، عملاً مارلون براندو در این نسل و نسل های بعدی جایگاه چندان قاطعی برای رقابت با محبوبیت آل پاچینو نزد ایرانیان نخواهد داشت. بابت حضورم در فضاهای این چینی طی ده پانزده سال اخیر- از تدریس "تحلیل بازیگری" تا جلسات سخنرانی و بحث با حضور عشاق بازیگری در ایران- با اطمینان این نکته شاید تعجب آور را به شما می گویم که رابرت دنیرو هم رقیب چندان قدری نیست؛ یا دست کم در میان نسل ها و نیم نسل هایی که در پیش اند. دلیل این محبوبیت پاچینو، که مشخصاً فارغ از محبوبیت های صرفاً ظاهری، ویتروینی و سوپرستاری است به چه می تواند بازگردد؟

اگر میان فیلم های خود آل پاچینو بگردیم، یکی از نمونه هایی که نقش آفرینی او در آن محبوبیت ویژه ای در ایران دارد و بارها مورد اشاره و ارجاع جوانان علاقه مند بازیگری قرار می گیرد، به خوبی می تواند نشان دهنده شکل و جنس سلیقه موجود باشد: «صورت زخمی» یکی از بدترین فیلم های برایان دی پالما به همراه یکی از معدود بازی های بد آل پاچینو. چرا این فیلم تا این اندازه دیده شده و محبوب است؟ میزان فراوانی برون ریزی افراطی، تصور کم و بیش سطحی مبتنی بر پردازش خشونت با فریاد و عریده، کشیدن لب ها به دو سوی صورت تا جایی که کش می آیند، حنجره دریدن، گریم بسیار «رو» و فریاد زننده سببیت پنهان شخصیت تونی مونتانا و حتی نگاه های برخلاف همیشه- بیش از حد آشکار آل پاچینو که مثلاً گاهی بناست عشق نامشروع شخصیت را به بیننده منتقل کند، مجموع داشته های این فیلم و نقش آفرینی آل پاچینو در آن است. تا اینجای کار به خودی خود اشکالی ندارد، هر بازیگری می تواند چندین و چند بازی متوسط یا زیر متوسط یا چندین و چند فیلم ضعیف در کارنامه داشته باشد. شاید آل پاچینو هم یک بار اساساً خواسته چنین نوع نقش آفرینی ای را تجربه کند و آشکار کردن جنبه های پنهان شخصیت را برای این کاراکتر لازم می دانسته. ولی این که ما، یعنی جماعت علاقه مندان به سینما و بازیگری در ایران بسیاری از اوقات این فیلم را نمونه ای از بازی های به قول خودمان درخشان آل پاچینویی می دانیم، از کجا ریشه می گیرد؟ آیا ماجرا به واقع این نیست که ما همین شکل بازی کم و بیش برون گرایانه و «مرئی» تر از روش های نمان اغلب فیلم های دیگر پاچینو را بیشتر می پسندیم یا بی تعارف، بیشتر از

بازی‌هایی که نشانه‌های قابل بازیابی در همه اجزای حرکتی، نگاه، رفتار و بیان دارند، می‌فهمیم؟ آیا نکته در این نیست که پاجینوی این فیلم می‌تواند بیشتر و بهتر مورد تقلید ما قرار گیرد؟ می‌توانیم گاهی جلو آینه بایستیم و شبیه او نگاه کنیم، نفرت را در نگاه فریاد بزیم یا سببیت را به Act مشخصی در حالت توام با بیزاری فک و حرکت دهان جاری کنیم. موضوع به همین «مرئی» بودن بیش از حد برمی‌گردد و اتفاقاً همین جلوه هاست که ما را به وجد می‌آورد.

خب؛ می‌توان پرسید که اگر اساساً چنین جلوه‌هایی از بازیگری را بیشتر می‌پسندیم چرا انتخاب‌مان پاجینو است؟ این جلوه‌ها را گاهی حتی در کارهای مهدی فخیم‌زاده هم می‌توان یافت؛ چه در بازی خود او، چه در بازی بازیگران دیگرش. به گمانم جواب کم و بیش روشن است: انتخاب آل پاجینو در عین حال، می‌تواند جاها و جایگاه‌هایی برای آن نهان‌روی‌ها هم داشته باشد. حتی در همین «صورت زخمی»، لحظه‌های ساکت‌تری هم هست که پاجینوی رمزآمیز، پاجینوی درون‌گرا و پاجینویی را که قوای نهان شخصیت را در کم‌ترین جلوه بیرونی‌اش به ما منتقل می‌کند، می‌بینیم. بنابراین، تشخیص انتخاب او خود به خود وسوسه‌انگیز می‌شود. ما فکر می‌کنیم که با ارجاع به آل پاجینوی «صورت زخمی»، داریم نوع خاص‌پسندی از نقش‌آفرینی را به عنوان نماینده سلیقه خودمان معرفی می‌کنیم. اما توضیحات ارائه‌شده نشان می‌دهد که در واقع چنین نیست.

یکی از مباحث حالا مشهور مربوط به همین زمینه، نکته‌ای است که رضا کیانیان چند سال پیش در سخنرانی مشترکی که در خانه سینما داشتیم و بعدتر در مقاله‌ای مطرح کرد: در یک مقایسه طبیعی میان دو هم‌نسل متدیست، رابرت دنیرو بیشتر به سمت «بودن» حرکت می‌کند، اما آل پاجینو تلاش برای «شدن» دارد. دنیرو اغلب همان آدمی است که در فیلم‌نامه یا در تجسم ذهنی کارگردان از فیلم‌نامه و شخصیتش نیاز داریم. اما آل پاجینو حتی جلوی دوربین می‌کوشد که به آن آدم تبدیل «بشود». و بنابراین، لذت کشف نشانه‌های این تبدیل شدن را به بیننده‌ای که بازیگری را به هر حال با واکنش‌های بیرونی ادراک می‌کند، خواهد بخشید. این راز جذابیت بازی آل پاجینو را نمی‌توانم در موافقت کامل با نگاه رضا کیانیان، «نمایش‌گرانه» بخوانم. اما به هر حال، چیزی در این

نوع نقش آفرینی هست که مراحل اجرای لحظه، انتقال احساس شخصیت و شکل دادن موقعیت را برای بیننده مرئی می کند. در مورد دنیرو، اغلب این اتفاق به شکل نامحسوس رخ می دهد. من و شما به عنوان بیننده، از دنیرو به عنوان بازیگر نقش عقب هستیم و ناگهان با آدمی مواجه می شویم که اتفاق احساسی، تصمیم درونی یا رفتار واکنشی در او رخ داده و ما فرصتی برای کشف لحظه شکل گیری اتفاقات در او نیافته ایم. بنابراین، اگر در هنگام تماشای فیلمی با بازی خوب دنیرو نوار / دی وی دی توی دستگاه را به عقب برمی گردانیم، می خواهیم آن عقب افتادن مان از آهنگ بازی او را جبران کنیم. می خواهیم لحظه یا لحظه هایی را پیدا کنیم که شخصیت تصمیم گرفت، واکنش نشان داد، یا بغض کرد. اما اگر همین کار را در نوار / دی وی دی یکی از بازی های خوب آل پاجینو، که خوشبختانه تعدادشان کم تر از بازی های خوب دنیرو نیست انجام دهیم، می خواهیم لحظه یا لحظه های شکل گیری تدریجی احساس شخصیت را که پیشتر دیده ایم، بار دیگر ببینیم و از این که همان نوبت اول لحظه را تشخیص داده ایم، به وجد بیاییم. این ویژگی از آن که کیانیان، «نمایش گرانه» اش خواند خفیف تر است. بدیهی است که اگر کسی مثل ویلم دافو در سینمای این سالها یا ویوین لی در سینمای گذشته «نمایش گر» تلقی می شوند، آل پاجینو را نمی توان چنین پنداشت. ولی در این که میزان آشکارسازی کنش های درونی شخصیت در مورد او، مثلاً بیش از دنیرو است، تردید جایز نیست.

ورای آن دلایل شاید کمی تحقیرآمیز اولیه که در باب محبوبیت بازی اش به نقش تونی مونتانا برشمردم، حالا می توان بهتر و بی تعصب تر به ریشه های این محبوبیت عام و خاص او در ایران دست یافت.

تبدیل شدن یک بازیگر یا یک فیلم ساز به چیزی شبیه یک اسطوره، یا بهتر بگوییم «شمایل»، از آن اتفاقات جادویی ست که تاریخ سینما نشان داده حتی فراتر از جوایز جشنواره ها، فروش فیلم ها، نظر منتقدان و غیره رخ می دهد. فقط در یک مثال تصادفی، باید برای همه مان حیرت انگیز باشد که وودی آلن هیچ گاه هیچ جایزه معتبری از هیچ فستیوال معتبر اروپایی نگرفت. اما «شیر طلایی یک عمر فعالیت هنری» از سوی جشنواره ونیز و نخل طلای نخل طلاها از سوی جشنواره کن که این دومی به غیر از آن فقط به اینگمار برگمان اهدا شد، جوایز

دیرهنگامی بودند برای یادآوری دست و پاچلفتی گری فستیوال‌ها در زمان ساخته شدن و نمایش هر یک از فیلم‌های کلیدی آلن. در حالی که وقتی به جایگاه شمایل‌وار آلن در سینما می‌نگریم، احتمالاً پیش از مراجعه به فهرست جوایز، تصور می‌کنیم او انبوهی جوایز معتبر جهانی گرفته است: شمایل از سوابق و اعتبارات بیرونی فراتر می‌رود.

دست‌کم در این حیطه به‌خصوص در مورد پاچینو هم اتفاق مشابهی تنها با یک بار دریافت جایزه اسکار، آن هم برای نقش یک سرگرد/سرهنگ مقتدر نابینا، در فیلم «بوی خوش زن» رخ داده است. با تلقی‌های وطنی از مهارت‌های بازیگری وقتی می‌شنویم و می‌خوانیم آل پاچینو در تمام مدت حضور جلوی دوربین مارتین برست در این فیلم، لنز نابینایی به چشم داشته (این را خودش در زندگینامه اش آورده: "سلطان بازی‌سازان"/ دیوید شلدون، جون مک‌کال/ ترجمه سعید خاموش/ انتشارات دنیای تصویر) و در واقع کوری را زندگی و نه بازی کرده، شاید حتی جایزه اسکار را در این مورد کمی ناروا بپنداریم و احیاناً بازی پرویز پرستویی را در «بید مجنون»، بدون آن لنز نابینایی، برتر تصور کنیم (با تمام تعجبی که این دیدگاه برمی‌انگیزد و با تمام ایرادهای دیگری که در بازی پرستویی جاری است و در نقدی بر آن فیلم مجید مجیدی برشمرده‌ام). در حالی که نکته کلیدی بازی آل پاچینو در آن فیلم به همان جلوه شمایل‌وار همیشگی‌اش بر می‌گردد، نه به نابینایی. نکته اساسی این است که حفظ اقتدار مردانه نه فقط در زورمداری یک نظامی بازنشسته، بلکه حتی در آموختن عمل زنانه ظریفی همچون رقص، نقش را به شمایل ماندگار شده آل پاچینو یعنی به آن چیزی که مهارت پاچینو بوده و همیشه سینماورها را به ستایش او واداشته نزدیک می‌کند.

باید علت و ریشه اسطوره‌شدن او را در چنین جایگاهی جست‌وجو کنیم؛ یعنی در نقش‌ها، نه فقط در خود بازی. خیلی‌ها در این سال‌ها چه درباره کارنامه آل پاچینو و چه درباره آموخته‌های جدیدتر مدرسه آکتورز استودیو تذکر می‌دهند که دیگر از آن بازی‌های پر انعطاف انرژی‌دل‌آشوب‌گن خبری نیست. اشتباه بنیادین در این است که ندانیم دیگر از آن "دوران" خبری نیست، نه از آن بازی‌ها. آن دوران، مقطع بعد از جنگ سرد، نگرانی‌های

هجوم بیگانگان که در سینما هم بازتاب می‌یافت، دوران رواج تدریجی از هم‌گسیختگی‌های اجتماعی که موجب شکاف عمیق‌تر بین نسل‌ها، گذر بیش‌تر زندگی در جاده‌ها و خانه‌به‌دوشی‌ها و سرهای سودایی، گسست بیش‌تر آدم‌ها از روزهای خوش گذشته و از عشق‌های اثری دوران جوانی می‌شد، طبعاً شخصیت‌های فراموش‌نشده خود را در سینما به جای می‌گذاشت. اگر فقط به این نکته توجه کنیم که قهرمانان اغلب شکست‌خورده یا دست‌کم دچار بحران در فیلم‌های دهه ۱۹۷۰ سینمای اجتماعی معترض آمریکا همه آدم‌هایی معمولی بودند که می‌خواستند فراتر از زندگی کوچک و بسته خود عمل کنند، آن‌گاه درمی‌یابیم که چرا بازیگرانی مثل داستین هافمن، رابرت دنیرو، جک نیکلسن، جان کازال، جین هکمن، مریل استریپ و همین آل پاچینو نقش اغلب این کاراکترها را در آن سینما بازی می‌کردند. بازیگرانی که فقط به عنوان یک نمونه فیزیکی، میانگین قدشان از میانگین قدی بازیگران سینمای کلاسیک به طور محسوس کوتاه‌تر بود. این نکته چه را نشان می‌دهد؟ این که وقتی یک راننده تاکسی برای عمل عظیم ناممکنی همچون اصلاح جامعه فسادزده نیویورک نیمه دهه ۱۹۷۰ به قیامی دیوانه وار دست می‌زند، این که یک جوان بیکار آس و پاس برای عمل تغییر جنسیت دوستش دستبرد به یک بانک را تبدیل به کنش ناخواسته معترضان‌های نسبت به سیستم حاکمیت جامعه آمریکا می‌کند، این که دیوانه‌بازی‌های یک دیوانه باهوش در یک آسایشگاه روانی به حرکتی تمثیلی در باب مبارزه فرد علیه سیستم تبدیل می‌شود، در سینمای دهه ۱۹۷۰ تصادفی نبود و سبک بازی‌های جاودانه شده رابرت دنیرو، آل پاچینو و جک نیکلسن در این نقش‌ها قطعاً به چیزی فراتر از نقش آفرینی درخشان آنها (به ترتیب در فیلم‌های «راننده تاکسی»، «بعدازظهر نحس» و «پرواز بر فراز آشیانه فاخته») بر می‌گردد. آن‌چه جاودانه شد، در کنار بازی‌های بی‌همتای آنان با انبوهی ظرایف اجرایی و ادراکی، خود شخصیت‌ها بودند که جلوه قهرمانان محکوم به شکست اما فراموش‌نشده دوران ما را به نمایش می‌گذاشتند. کسانی که می‌توانستند با زندگی‌هایی معمولی مثل همه ما، به حرکت‌هایی دست بزنند که ماها دست نمی‌زنیم.

در این مقیاس، آل پاچینو با جثه و اندامی هم‌تراز داستین هافمن، در اغلب نقش‌هایش مسیری برخلاف شخصیت‌های بی‌دست‌وپا و "زبون" داستین هافمن در بسیاری فیلم‌ها را می‌پیمود. ما برای هم‌ذات‌پنداری با نقش‌های نمونه‌ای داستین هافمن، خیال خودمان را چنین راحت می‌کردیم که می‌گفتیم «من قطعاً از این آدم

باعرضه ترم». اما در مورد آل پاچینو با وجود همه تردیدهایی که در تصمیم‌گیری‌هایش داشت (حتی در نقش مقتدری چون مایکل کورلئونه فیلم «پدرخوانده») در سال‌های جوانی هنوز به کارهایی که می‌کرد مطمئن نبود. با دیدن آل پاچینو همواره به خود می‌گفتم کم‌تحرکی من در جهش به سوی خواسته‌های هرچند ناممکنم با دیدن این شخصیت، با این نگاه فرورونده و این تصمیم‌های ضربتی، به خجالتی درونی می‌انجامد. او ما را از خودمان خجالت‌زده می‌کرد.

به این اعتبار، آل پاچینو نماینده بخشی از یک نسل بود که فاعلان‌تر از بقیه آدم‌های گوشه و کنار آن نسل عمل می‌کرد و چشمگیر می‌نمود. طبعاً نمی‌خواهم بگویم که این همه گرایش‌های جهانی موجود در خصوص اشتیاق به آل پاچینو شدن، به همین ویژگی‌های نقش‌ها باز می‌گردد. اما کیفیت‌های فردی درونی و بیرونی آل پاچینو برای باوراندن این گونه نقش‌ها، به شمایل شدن خود او به عنوان یک بازیگر ربط فراوان داشته است.

اما چه درک درخشانی از زمانه در این نکته جاری است که آل پاچینوی این سال‌ها، نه اصرار دارد که تداوم همان ویژگی‌های شمایل‌شده را حتماً در تمام نقش‌ها حفظ و اجرا کند، نه از آن سوی بام افتاده که مثل برخی فیلم‌های دنیرو، صرفاً به عنوان بازیگری پابه‌سن‌گذاشته، نقش‌های بسیار معمولی متناسب با سن و سالش بپذیرد. اگر گاه چنین می‌کند، مثل فیلم «دو سکه ناچیز / Two Bits»، حتماً عناصر و موقعیت‌هایی در مسیر اجرای نقش می‌یابد که آن لحظه‌های پاچینویی ناب را برای بیننده‌اش یادآوری کند. جلوه کمال‌یافته این تعادل در انتخاب و اجرای نقش‌های او در این سال‌ها کارآگاه ویل دورمر فیلم «بی‌خوابی» کریستوفر نولان است؛ کسی که بدون به رخ کشیدن آشکار و پر حجم، گذشته‌ای غریب و پرنوسان مثل پاچینوی بازیگر داشته، شکست‌ها خورده، عشق‌ها از سر گذرانده، خطاها و وفاها کرده، منبع الهام جوان‌های بسیار بوده و حتماً دشمنان طاق و جفتی هم داشته و ساخته. اما آنچه در زمان حال برای او رخ می‌دهد، هم به خودش و هم به ما این را منتقل می‌کند که هر دشمنی همیشه به خطا نیست. خستگی صدای آل پاچینو و موتیف مداوم چشمان خواب‌زده اما بیش از حد گشوده‌اش

در این فیلم، ضمناً جلوه‌ای تمثیلی است از آن چه از خود او به جا مانده است: حتی کاستی‌های کوچک یک کارنامه هم به خطا نیست و بی‌شک جایی به کار می‌آید و چیزی می‌آموزد.