

آن صلابت لرزان

صدای منوچهر اسماعیلی اگر نبود، از طنین و تصویر قهرمان چه می فهمیدیم؟

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم

زمان انتشار : نیمه دی ماه ۱۳۹۳

از باب ستایش صرف نمی گویم. این یک واقعیت زندگینامه ای است: صدای منوچهر اسماعیلی یکی از چهار پنج دلیل خیلی قدیمی و آغازگر علاقه ام به سینما بود؛ طبعاً بی آن که ابتدا حتی نامش را بدانم. شرایط فرهنگی مشابه، عاملی است که باعث می شود گمان کنم برای بسیاری از سینماگران هم نسلم یا حتی قدیمی ترها هم چنین بوده؛ و شاید خود از این تأثیر صدای او در زندگینامه شان به طور کامل آگاه نباشند. تصور اولیه این است که چنین اتفاقی می تواند مبنای علاقه کسی به خود فرآیند «دوبلاژ» شود. ولی این می توانست سطح ماجرا باشد. با وجود سال ها تقلید صدا و لحن این و آن، هرگز فکر و جرأت این کار را نداشته ام. در عوض، جنس تأثیر طنین صدای اسماعیلی، فراتر از اینها رفت و مرا متوجه این سؤال کرد: آن طرف این تصویرها که می بینیم و صداها که می شنویم، چند نفر هستند و نشسته اند و ایستاده اند و چه کارهایی می کنند تا فیلم ساخته شود؟ و این شد اولین جرقه های جادوی رویارویی با سینما در کودکی.

قهرمان خوددار

البته تمام قصه همین نبود. همین که صدای کسی ناگهان دریچه ای به روی چشم انداز تمامی هنر و صنعت سینما به روی پسر بچه ای بگشاید، قابلیت عظیمی است؛ ولی راستش این است که در کنار این، اتفاق دیگر و عظیم تری هم به واسطه صدای او رخ داد: با نوعی از آدمیت و جلوه ای از مردی و مردانگی مواجه شدم که شباهت یافتن به آن، می توانست آرزو و آرمانی برای دوران بزرگسالی باشد. عبارت درست را برای توصیف این نوع آدم و این دست از مردان، بعدها دانستم: آنها «قهرمان» ما بودند؛ و قهرمان در مفهوم بس ساده ای که به شکلی باورنکردنی انگار در حال فراموش شدن است، یعنی کسی که آرزو داری چون او بشوی.

از کی شروع شد؟ بسیار روشن است: در سال های اولیه بعد از پیروزی انقلاب، یکی از بیشترین نوبت های پخش تلویزیونی به طور طبیعی به فیلم پیام/الرساله (در ایران: محمد رسول الله،،،، مصطفی عقاد، ۱۹۷۷) تعلق داشت. حمزه (ع) (با بازی آنتونی کوین/ با صدای اسماعیلی) از همان لحظه ورودش به تصاویر فیلم، با نمایی که از میان هرم سراب وار بازتاب آفتاب با پسزمینه کوه های اطراف خانه کعبه، از دور می تازید و می آمد تا

حمایت خود از پیامبر را به بنی امیه و بنی قریش اعلام کند، زنگ ماندگار قهرمانی را در گوش هر بیننده فیلم و به ویژه در گوش و ذهن و ضمیر مخاطب کم سن و فریفته آن قهر و اقتدار، به صدا در می آورد. اما بی اغراق، جایی از فیلم که صدای حمزه (ع) و طبعاً حال و لحن او به بهت و به فکر فرو رفتن ام منجر شد، مفهومی نهان تر از این جلوه های آشکار دلاوری در خود داشت: آن جا که در مدینه، بعد از برافروختن چهره و افراشتن صدایش به روی پیامبر که «چرا فرمان جنگ نمی دهند»، از تندی کردن خود به تندی پشیمان می شود و با دگرگونی غریبی، از پیامبر/دوربین عذر می خواهد. حرمت برخاسته از حنجره اسماعیلی در این لحظه عذرخواهی، در کنار یک لحظه و دیالوگ دیگر که خواهم گفت، بیش از تمام دقایق دیگر حضور و حرف هایش در فیلم یادماند و شب ها فکر پیش از خواب کودکی ام شد: قهرمان ما پشیمان هم می شد، پوزش هم می خواست، صدایش رنگ شرم و خودداری هم به خود می گرفت. ولی به جای احساس ضعف یا کوچک شدن، در نظرمان والا مرتبه تر می شد؛ و این «نظر» چه قدر به «سمع» مان وصل و وابسته بود: صدای اسماعیلی وقتی می لرزد، همچنان صلابت اش را هم در خود جاری دارد. تأثیرش بر ما از منقلب شدن آدمی نیست؛ از این است که بزرگی، قهرمانی، مظهري از مردانگی است که دگرگون شده. کسی که تزلزلی در فردیت و اراده اش نیست، صدایش می لرزد. فرق است میان رنج یا تردید یا پشیمانی او با آدمی که فقط آدم است.

آن جمله دیگر، در آغاز جنگ بدر از زبان حمزه خطاب به عتبه (با بازی رابرت براون/ با صدای صادق ماهرو که همین روزها از میان مان رفت و چه حیف) پیش قراول سپاه دشمن گفته می شد. او با دیدن سه جنگاور گمنامی که برای نبرد تک به تک، مقابل شان فرستاده شده بود، زبان به اعتراض می گشود که «ما پهلوانان عربیم. اینها در شأن ما نیستند»؛ بعد حمزه جلوتر از علی (ع) و عبیده بن حریث پیش می رفت و رو در روی عتبه می ایستاد و دست ها را به دو سو می گشود و از حنجره اسماعیلی با استحکامی که نیاز به فریاد نداشت، می گفت: «ما در شأن شما هستیم؟!؛ و طوری روی حرف «ش» اندکی تأکید و تشدید می گذاشت و همزه بعدش را با ضرب می گفت که حس می کردیم طعنه ای هم ته حرفش نهان است. این بود که وقتی عتبه و پسرش ولید و برادرش شیبه در همین سه شمشیرزنی تک به تک کشته می شدند، طنین آن طعنه را هم نشانی

از قهرمانی می یافتیم: حتی رجزخوانی قهرمان ستبر ما هم باطمأنینه و بی پرخاش بود؛ و این منش صدای اسماعیلی بود و ماند.

رخنه در رگ های مخاطب

از سال های قدیم تا این اواخر، صلابت نجیبانه صدای اسماعیلی عاملی شد که نقش قهرمانان آرام و دور از عصیانگری، بیش از آنها که هیاهو به پا می کنند، به خاطرۀ آوای او در مخاطب بدل شود. نه فقط در دوبلاژ، نه تنها در عرصه بازیگری، بلکه در تمام آن چه از تاریخ درام پردازی به یادگار مانده، سِرِ توماس مور(با بازی پل اسکافیلد/ با صدای اسماعیلی) مخلوق رابرت بولت در **مردی برای تمام فصول** (فرد زینه مان، ۱۹۶۶) عملاً مهم ترین الگوی نمونه ای این نوع قهرمانان به حساب می آید: مظهري از ایستادن آدمی بر سر اصول خویش؛ که نه شمشیر به کمر بسته و نه حتی موعظه می کند. به قول خود او، «عملش بی زیان، فکرش بی زیان و کلامش بی زیان» است. اگر بخواهیم از منظر تعابیر اسلامی آن همه اصرار به نگفتن نظرش درباره عنوان مذهبی که هنری هشتم به خود اعطا کرده را نامگذاری کنیم، واژه ای بهتر از «تقیّه» نخواهیم یافت. اما همین حالا که دارید این سطرها را می خوانید، خاطره ای از سِرِ توماس فیلم دارید که بسی درس زندگی می دهد. چون آرامش بیانی پل اسکافیلد و - اگر از موهبت تماشای نسخه دبله فیلم بهره مند شده باشید- فرزانیگی صوت اسماعیلی تأثیر همان حرف های بی تأکید و بی اصرار را افزایش داده است. بار دیگر این قهرمانی است که حقانیت اش را حقنه نمی کند؛ و اگر فریادش در انتهای سکانس دادگاه رعشه بر اندام حضار جلسه و بیش از آن، مخاطبان فیلم می افکند، دلیلش آن آرامش و خودداری است که پیش تر داشت و این انرژی را متراکم کرده. در همین امتداد است که طنین انفجار عبارت آغازین جمله نهایی سِرِ توماس یعنی «اما بدانید...» به همان اندازه یادمان می ماند که نجواگری طعنه آمیز او خطاب به ریچارد ریچ (با بازی جان هارت/ با صدای ژرژ پطرسی) که می گفت: «اگر آدمی وجدانش را در برابر تمامی دنیا بدهد، نفعی نبرده؛ چه رسد به ولز». بار دیگر، لوندی اسماعیلی در ظرافت کنایی، نه با بخشیدن لحن طنز و تمسخر به کلامش، بلکه تنها با بازی کوچکی در تلفظ

حروف، جاری می شود و طعنه سیر توماس را تکان دهنده می کند: او حرف «و» کلمه «ولز» را دقیقاً به سیاق انگلیسی زبان ها، به شکل «W» تلفظ می کند (نه به شکل «V»); و کشیدگی همین تلفظ، طعنه اش را شدت می بخشد و سکوت ریچ را حقارت بار جلوه می دهد. درست به همان ترتیبی که قبل تر، پطرسی هنگام اشاره ریچ به منصب اش در ولز، تزلزل ریچارد را با سخت بیان کردن کلمات، جلوه گر ساخته بود.

این هفته ها که بسیاری در بحث های شفاهی بازی رضا کیانیان در اجرای صحنه ای بهمن فرمان آرا از نمایشنامه رابرت بولت را با اسکافیلد قیاس هایی می کردند، من به فکر این بودم که چالش اصلی کیانیان با میراثی بود که از سیر توماس اسماعیلی به جا مانده است. سیر توماس برای ایرانی ها صدا و فرزاندگی اسماعیلی را دارد. همان طور که تلفظ اصلی انگلیسی «تامس» نیز برای ما به واسطه ترجمه سلیس و ملموس دوبله فیلم (کار سترگ حسین شایگان که در واژه گزینی فارسی، جسارتاً حتی از ترجمه فرزانه طاهری هم پیشی می گیرد)، همچنان «توماس» جا افتاده. این جا می خواهم به وجهی از ماهیت هنر دوبله اشاره کنم که با روح شخصیت قهرمان، عجین می شود: به تبع تأثیر پررنگی که قهرمانان اصیل در سال های کودکی و در آن نخستین فیلم دیدن ها حتی پیش از علاقه مندی خاص به سینما بر ما می گذارند، ما آنها را به فارسی در حافظه مان ثبت می کنیم. گرایش های ذاتی بشر به موفقیت، شجاعت، فردیت و اصالت، با روان و حافظه آدمی کاری می کند که انگار در کودکی و نوجوانی، قهرمان ها را «هم وطن» خود می پنداریم. البته که این به قدرت ایجاد همذات پنداری نزد کارگردان و باورپذیری شخصیت در اجرای بازیگر هم بر می گردد. او را از جنس و از پوست و خون خود حس می کنیم و رنجش رنج ما و رشادت اش شادمانی ما می شود. اما این که در دوبله های بزرگ، «هم زبان» ماست به این حس هم میهنی دامن می زند. بدیهی است دارم از مواقعی حرف می زنم که قهرمان، پوشالی و باسمة ای نباشد و بعد، کلامش را به اسماعیلی بسپارید. آن گاه مانند سیر توماس یا مثل جودا بن هور (چارلتون هستون)، ال سید (چارلتون هستون)، کرامول (ریچارد هریس)، المر گنتری (برت لنکستر) یا دانتون (ژرار دوپاردیو) در فیلم هایی هم نام این قهرمان ها، کاری می کند که از فرط احساس شناخت درونیات شخصیت، او را هم زبان و هم دیار خود احساس می کنید. این فقط یک توانایی تکنیکی نیست. از شناخت می آید. از این که دوبلور، ادراک و ای بسا اشتراکاتی نسبت به جهان بینی آزادمنشانه و انسانی قهرمان دارد. گهگاه

که بازیگری مثل اسکافیلد برای نقشی که بعدتر اسماعیلی آن را فارسی کرده، جوایزی گرفته، پیش می آید که می گویم از همان آغاز، بخشی از جایزه اش بابت صدا و حس و لحن اسماعیلی بوده! و شوخی هم نمی کنم.

روح-کاوی به سبک بازیگران آدم شناس

بند اخیر مطلب را بازتر کنیم: شناخت روح اشخاص داستان های سینمایی توسط اسماعیلی، اندکی شبیه آن تعاریف مربوط به بازیگری است که برخی را متکی به حرکت «از درون به بیرون» نقش می دانند و بعضی را برعکس. اسماعیلی به جای مانوئل آرتیگز (گریگوری پک) در اسب کهر را بنگر (در ایران: گروگان، فرد زینه مان، ۱۹۶۴/دوبله دوم) طوری حرف می زند که انگار موتیف ثابت «خستگی» همچون لایه ای در زیربنای تمام جمله ها و حتی نفس هایش حضور دارد؛ و این با آن مرگ آگاهی که کهنه-مبارز اسپانیایی در مسیرش تا ته خط دارد، در حدی همسو است که حتی با خواندن رمان منبع اقتباس فیلم (با نام «کشتن موش در یکشنبه») امریک پرسبرگر/ ترجمه آرش گنجی/ نشر چشمه) هم خش و ارتعاش صدای خسته ای که اسماعیلی برای او برگزیده و به کار بود، در گوش آدم می پیچد. این نمی تواند محصول تکنیک صرف باشد؛ و بی شک به درک درون قهرمان توسط کسی که بازیگر صدای اوست، باز می گردد. این جا برای پرهیز از به کار گیری کلمات «دوبلور» یا «گوینده» به این تعبیر روی نیاوردم؛ بلکه کوشیدم عبارتی برای توصیف عملیات اجرایی اسماعیلی در مواجهه با نقش هایش پیدا کنم: او نقش را باز بازی می کند. البته این بی شک به آن سوابق دوران شکل گیری نگرش هنری اش در تئاتر و فعالیت های بازیگری اش هم باز می گردد. بی آن که خود را به بازیگری های باری به هر جهت در هر نقشی در سینما آلوده کند، این گرایش در او ذاتی است. گوش دادن به کلام وینولاس (آنتونی کوین) در همین فیلم که یکی از «چندگویی»های پرشمار اوست و نمونه های ایرانی ستودنی اش در هزارستان و مادر و قیصر و خاک و سرب را همگان - حتی مجریان کم حافظه تلویزیون هم - به یاد دارند، برای اثبات همین درک درونیات، کافی به نظر می رسد. وینولاس به همان اندازه ای که کوین صورت و حرکات اندام او را با ولعی پایان ناپذیر برای به چنگ انداختن آرتیگز نشان مان می دهد، در صدای اسماعیلی

هم گویی چیزی جز همین یک دلمشغولی سرش نمی شود. تا حدی که از فرط متمرکز شدن نسبت به همین یک موضوع، در کلیت خود علیرغم هوش نظامی/پلیسی اش، حتی سفیه به نظر می رسد! اینجاست که یافتن کد/کلیدواژه ای مانند «وظیفه شناسی» به عنوان دریچه شناخت شخصیت وینولاس مانند همان «خستگی» یک انقلابی قدیمی برای آرتیگر، به برگ برنده ای تبدیل می شود که اسماعیلی را پیش از عملیات اجرایی گفتن نقش، به کاویدن روح نقش می رساند.

میان مثال هایی که پیش تر مطرح شد، یکی هست که نمی تواند به تمامی برازنده قامت بلندبالای «قهرمان» در ادبیات داستانی و سینمایی به شمار رود: شخصیت دوجهی المر گنتری در فیلمی به همین نام (ریچارد بروکس، ۱۹۶۰/دوبله دوم) که در نوسان میان یک شیاد سودجو و یک واعظ مؤمن، تا انتها خود و تماشاگر و همدل و همراهش خواهر شارون/کتی جونز (با بازی جین سیمونز/با صدای شهلا ناظریان) را در برزخ تردید نگه می دارد. برخورد اسماعیلی با این گد اصلی شخصیت، طوری است که در دقایق وعظ و خطابه، به واقع باور داشتن او به تعالیم مسیحی را می پذیریم؛ همان گونه که خودش می گوید در آن دقایق، کلمات گویی از سرچشمه ای غیبی، ناخودآگاه بر زبانش جاری می شوند. برعکس، در دقایق آغازین فیلم یا هر موقعیتی که ما المر معمولی، المر سرگشته و مردد را می بینیم، اسماعیلی طوری لحن یک آدم عادی و البته باذکات را به او می بخشد که انگار نه انگار چند دقیقه دیگر از شور در جایگاه یک مبلغ دینی متعصب، به شکستن در و دیوار مشروب فروشی های زیرزمینی خیز خواهد برداشت. این که قبل تر المر گنتری را در کنار سیر توماس و دانتون در صف قهرمانان بهره مند از تارهای صوتی اسماعیلی آوردم و حالا دارم مقام قهرمانی را در وصفش از او سلب می کنم، به همین تردیدهایش مربوط می شود. اما اسماعیلی روح حقیقت جو و انسان ساده و مهربانی را که در پس خنده های لثه نما - فراتر از دندان نما!-ی برت لنکستر در این نقش نهفته است، یافته و باور داشته؛ و به همین جهت است که می توان گفت او از المر در عمل یک قهرمان آفریده است: قهرمان دودلی و دوگانگی. خوب که نگاه کنیم، بشر عادی بیشتر این گونه است تا قدیس و خلل ناپذیر. در نتیجه، باز اسماعیلی کاری می کند که مرد غربی را از جنس خودمان، هم وطن خودمان و شاید حتی خود خودمان می بینیم و می شنویم.

دفاع تمام قد از نقش های دور از قهرمانی

سزار (با بازی ایو مونتان/ با صدای اسماعیلی) به داوید (با بازی سامی فری/ با صدای خسرو خسروشاهی) می گوید «در هر صورت خیلی خوب کردین که گفتین»؛ و بعد از کمی مکث زبانی و نیز فکری، ادامه می دهد: «خیلی خیلی خوب کاری کردین». منظورش هم این است که داوید خوب کرده که نزد او از علاقه اش به رزالی (با بازی رومی اشنایدر/ با صدای نجما فروهی که دوبلور بی هیاهو ولی مهمی بود و از جمله، نقش شهره آغداشلوی سوته دلان را گفته و این روزها کمتر صدایش را به یاد می آورند) حرف زده و به صراحت، موضوع را گفته. این لحظه کوتاه از فیلم **سزار و رزالی** (کلود سوته، ۱۹۷۲) که همواره فقط نسخه دبله اش را می بینم، بیش از تمام موقعیت های هر چند عجیب و به خصوص این فیلم - به ویژه پایان تکان دهنده اش در تاریخ رومانس های سینمایی - یادم می ماند و یادم می آید. واقعاً چرا؟ هر چه فکر می کنم، دلیلی بهتر از این نمی یابم که اسماعیلی حتی برای شخصیت های درگیر تلاطم درونی فراوان هم حق قائل می شود. با درک دنیای حسی شان با آنان مواجه می شود. انگار پیرو آن نگرشی از کار بازیگری است که فرهاد اصلانی از مهدی فتحی فقید و فکور، نقل می کند: «برای بازی هر نقش، باید خودت را مدافع تمام و کمال او و عملکردش بدانی». سزار از این سکانس به بعد، چه در رابطه خود با رزالی و چه در حس و برخوردی که با داوید در جایگاه یک رقیب دارد، دچار تردیدها و تناقض های فراوان می شود. نمونه اش هم این که بعدتر همین رقیب را به نوعی به جایگاه دوست می رساند. اما در آن لحظه، اسماعیلی همه حواس اش معطوف به این است که «فعلاً» و در واکنش آنی، سزار از این که داوید واقعیت پنهان را نزد او افشا کرده، راضی است. دست کم این را به ندانستن ماجرا ترجیح می دهد. بنابراین، «باور» داشتن به حرفی که دارد می زند، در وزن کلماتش حس می شود.

این کیفیتی از کار اسماعیلی است که با عبارت «حق دادن آدم به خودش» توصیف می کنم؛ و چه مهارت انسان شناسانه ای می خواهد که با «حق به جانبی» اشتباه اش نگیریم. اسماعیلی هرگز اشتباه نمی گیرد. همین است که

هر نقشی به غیر از قهرمان ها که گفته نیز همپای قهرمان های برخوردار از صدای او، قابل درک به چشم و به گوش می آیند. چون در دقایقِ گفتنِ نقش، خود را مدافع آن دانسته است. به همین جهت، آن جا که گفتیم او نقش ها را روح-کاوی می کند، تعمدی داشتیم که از تعبیر رایج و علمی «روانکاوی» استفاده نکنیم. چون روانکاوی، اغلب به «تحلیل شخصیت» راه می برد؛ و وقتی آدمی را تحلیل می کنیم، خواسته یا ناخواسته به سمت قضاوت درباره او هم حرکتی کرده ایم. اسماعیلی اتفاقاً به منظور درک روح جاری در آدم ها، از این کار آگاهانه، آگاهانه پرهیز می کند و می خواهد به ضمیر نا به خودشان بیشتر کار داشته باشد. این که در گفت و گوهایی البته انگشت شمار تلویزیونی یا مطبوعاتی اش همیشه می گوید که ملاک او فقط «حال» خود نقش بوده و فقط کوشیده کاری که بازیگر در القای حس شخصیت کرده، با صدایش تکرار کند، درست به همین نکته برمی گردد.

جملات شخصیت سیبیل (و نه «سبیل»، با بازی لو جاکوبی / با صدای اسماعیلی) در ایرما خوشگله (بیلی وایلد، ۱۹۶۳) در وصف ممنوعیت ابراز عشق و در عوض، آزادی ابراز نفرت در هر جا و مکان، یا آن چه در تشریح مضرات «زیادی خوب بودن» می گوید، یا خود جمله تکرارشونده اش «ولی این یه داستان دیگه س»، بارها بیش از آن که فقط دیالوگ هایی در جریان روایت شاهکار وایلد باشند، به عنوان تئوری های زیستی و در زندگی روزانه ما قابل ارجاع اند. باید بدانیم که همان «حق دادن» به شخصیت و درست دریافتن حس و باوری که نسبت به فرضیه هایش دارد، چه قدر صدای اسماعیلی را برای ایجاد این تأثیر در بیننده فیلم، تقویت کرده است. تا حدی که با شنیدن آن تئوری عجیب و غریب سیبیل در باب چرخه اقتصادی فحشا هم به جای آن که در ذهن یا به زبان بگوییم «این دیگه چه جور استدلالیه؟»، با قطعیت می گوییم «راست می گه». همین طور است تمام آن تفاخر حریف طلبانه بشکه مینه سوتا (با بازی جکی گلیسون / با صدای اسماعیلی) در بیلیاردباز (رابرت راسن، ۱۹۶۱) که دارد برای قهرمان ما ادی تنددست (با بازی پل نیومن / با صدای چنگیز جلیلود) لغز می خواند؛ ولی درک وقار و ادعا و شخصیت «برنده» اش نزد اسماعیلی، در آن حقی که به خودش می دهد، تردیدی باقی نمی گذارد. این که مثلاً اسماعیلی بابت دماغ کوفته ای گلیسون و صدای خود او، اندکی

حالت تودماغی در صدایش به وجود می آورد، تنها یک شگرد تکنیکی است. سرچشمه پربارتر، همان فهم حال و موتیف «برندگی» در شخصیت بشکه است که به این نتیجه بس فراتر از یک نقش مکمل می انجامد.

در نمونه ای مهجورتر، وقتی در فیلم **شطرنج بازان** (ساتیاجیت رای، ۱۹۷۷) واجد علی شاه (با بازی امجد خان/ با صدای اسماعیلی) وزرای خود را به باد انتقاد و استهزا می گیرد، علی رغم آن بی کفایتی که ژنرال اوترام (با بازی ریچارد آتن بورو/ با صدای حسین عرفانی) به شاه نسبت می داد و ما هم جلوه هایش را در فیلم دیده ایم، به او حق می دهیم. طنین صدای اسماعیلی حتی می تواند ما را به این فکر وادارد که واجد در سیری که طی کرده و جایی که حالا پیدا کرده، چه تنهاست. بار دیگر، دیدن شخصیت از منظر خود او و مواجه نشدن با آن از موضع یک بیننده که دارد تحلیل اش می کند، به این نوع اجرای همدلانه منجر می شود. برای همین انتخاب بس درستی است که این سال ها در دوبله فیلم **مسیر سبز/ دالان اعدام** (فرانک دارابانت، ۱۹۹۹)، شخصیت جان کافی (مایکل کلارک دانکن) را او گفته. جان کافی سیاهپوست تنومندی است که به قتل هولناک دو کودک متهم شده اما در مسیر فیلم شبیه یک معجزه گر عمل می کند و به تدریج به پاکی و بی گناهی اش مطمئن می شویم. از آغاز با صدای اسماعیلی و لحن دوگانه ای که هم به ساده دلی و ساده لوحی می زند و هم از معصومیت خبر می دهد، هر بیننده ای احتمال این را می دهد که پلیس و سیستم قضایی در مورد او اشتباه می کند. این نیز همسو با تصویر همدلی برانگیز و در عین حال مبهمی است که خود کلارک دانکن در بازی اش از او ارائه داده. اسماعیلی آن ابهام را در دوگانگی مورد اشاره ام جاری می کند و باز حقانیت شخصیت را به بار می نشاند. شخصیت عقب مانده ذهنی ژرژ (پاسکال دوکن) در فیلم **روز هشتم** (ژاکو ون دورمل، ۱۹۹۶) نیز با وجود تفاوت صدایی که اسماعیلی برایش انتخاب کرده، در مبنای شخصیتی اش از همین دست است. چون بناست شناختن او را از سر و ظاهر یک بیمار سندروم داون شروع کنیم و رفته رفته یه این برسیم که دیوانه بازی های او و هم آسایشگاهی هایش، راه و رسم زندگی مرد مقرراتی ای مانند هنری (با بازی دانیل اوتوی/ با صدای خسرو خسروشاهی) را هم به رنگ خود در می آورد. پس رسوب هوش یا دست کم این که «می دانم دارم چه می کنم»، در صدای اسماعیلی به جای ژرژ، از آغاز حس می شود.

مرد فرزانه ای که نمک و شیرینی دارد

این همان کاری است که او حتی در مورد کمدی های معمولاً کم لطف و نه چندان شیرین مانند فیلم های رضا بیگ ایمان وردی یا چیچو یا پیتر فالک هم می کند و از این ناکمدین های بی مزه، شخصیت ها یا درست تر بگویم، «تیپ» های دوست داشتنی می آفریند. حدود یک دهه پیش در وصف کاری که او برای بیگ کرد، عنوان «نمکِ خودساخته و خودریخته» را انتخاب کردم. اما وقتی برای همین شخصیت ها هم آن منش آدم شناسانه اسماعیلی وار را قائل شویم، می توان دلپذیرشان کرد. یکی از میراث های ماندگار ولی کمتر شنیده شده اسماعیلی، کاری است که ده دوازده سال قبل با دوبله دوباره چند فیلم از برادران مارکس کبیر و عزیز برای تلویزیون انجام داد. این جا دیگر از کمدین بی مزه خبری نبود و او داشت گروه مارکس را می گفت که نه فقط یک کمدین نابغه، بلکه از تعاریف «جهان بینی شوخ» در تاریخ بشریت است. اما نکته این است که شارلاتان بازی ها، حرف های بی ربط، دست انداختن دیگران، برهم زدن نظم محافل و مسابقات و مکان ها و ده ها رفتار هنجارشکنانه دیگر در شخصیت نمونه ای گروه در فیلم هایش، همه جنون آمیزند و نمی توان با آن منش معمول «درک روح شخصیت»ها با آنان رو در رو شد؛ چون احتمالاً این آدم اساساً روح و روحیه ندارد که بشود در نظرش گرفت! ولی باید آن نزدیکی اسماعیلی به حال رُل هایی که می گوید را در این دوبله های مهجورمانده، ببینید و بشنوید تا آن روی آنارشیست همین صدای فرزانه مردانه بر شما عیان شود. جایی از شبی در اپرا (سام وود، ۱۹۳۵) که اوتیس بی. دریفت وود (با بازی گروه/ با صدای اسماعیلی) در راهروهای کشتی می رود و در خود نسخه اصلی هم اشعار دری وری و بندتبنانی بسیار بی ربط به موقعیت را بی توجه به مهمانان متشخص کشتی، عربده می زند، اسماعیلی درست معادل همان تعبیر عامیانه ایرانی، صدایش را توی سرش می اندازد و ول می کند و با دهانی بازتر از حد معمول، نعره می زند: «آفتاب لب بوم بود که خدا منو به ننه م داد/ آفتاب لب بوم بود که خدا منو به بابام داد!» و درست پا جا پای همان آنارشی معجزه آسای گروه می گذارد. طوری که می توانم سوگند بخورم هرگز در زندگی شخصی اش چنین صدایی از او در نیامده. این

صدایی است که با دیدن آن گروچو و آن راه رفتن دولا دولا و آن پاها که عمداً پرانتزی می شوند و قیقاچ می روند و آن دهان گشاد و سیگار بیهوده بر لب، از او صادر می شود.

از همین منظر است که برخلاف برخی دوبلورهای هم نسل و ظاهراً هم تراز خود که حاضرند در هر موقعیتی با بازگویی دیالوگ هایی از زُل های مشهوری که گفته اند، مجلس را گرم کنند، اسماعیلی هیچ گاه چنین نمی کند. چون باید در محضر تصویر خود آن بازیگر باشد تا درک و بعد بازآفرینی اش کند. این ساده اندیشی محض بود که هرمز شجاعی مهر در یک برنامه زنده تلویزیونی در مناسبتی مذهبی، تصور می کرد می تواند اسماعیلی را که به عنوان مدیر دوبلاژ فیلم محمد رسول... مهمان بود، راضی به نقل یکی دو دیالوگ از نقش هایش در فیلم های حاتمی کند. کاش می توانستم الان لحن اسماعیلی را در آن لحظات پاسخ اش به این درخواست، با حاشیه ای صوتی در کنار این نوشته، به گوش تان برسانم. می گفت: «به هر حال عکاسا عکسو می برن تو تاریکخونه روشن می کنن. ظهور اونجاست. اگه شما بخواین جلوی دوربین براتون یه نکاتیو بشورن، همه ش سیاه می شه».

خودداری اش از برافروختن، درست از جنس همان قهرمان هاست که سال های سال با سُرنگِ حنجره اش در رگ های مان تزریق کرد. کلماتش گزیده و دور از کلام سطحی رایج شده روز است و لحنش به صلابت شکننده سِرِ توماس مور قدیس. مطلب را که تمام کنم، باز می روم و آن جمله هایش را گوش می دهم. می دانم در آن دقایق، به این خواهم اندیشید که چرا علم نمی تواند تارهای صوتی را در کنار «منش» بنشانند، با اکسیری جاودانه کند و کنار هم تا ابد نگه شان دارد.