یادداشت

سریال «فاصله ها» در دو پرده

تکرار بی‌ذوق

مهرداد فاطمی

مراد از این یادداشت نقد بر مجموعه در حال پخش فاصله‌ها نیست که نقد این مجموعه و اصولاً پرداختن به مجموعه‌های کارگردانی‌شده توسط حسین سهیلی‌زاده که بعد از سیروس مقدم پرکارترین کارگردان این چند سال اخیر سیما محسوب می‌شود و آثاری نظیر رانت‌خوار کوچک، عشق گمشده، پیله‌های پرواز، روزهای اعتراض، ترانه مادری، دعوت و دلنوازان را در کارنامه کاری خود دارد، مجالی جداگانه می‌طلبد، اما در این مقال می‌توان به برخی از ویژگی‌های این مجموعه به عنوان یک مجموعه مناسبتی و نسبتاً پربیننده تابستانی پرداخت.

۱- کاربرد لهجه

در مجموعه فاصله‌ها مانند بسیاری از دیگر مجموعه‌های داستانی تلویزیون در دهان بعضی از کاراکترهای داستان لهجه‌های محلی گذاشته شده است. البته باز هم مانند اغلب دیگر مجموعه‌ها بدون الزام دراماتیک و احتمالاً تنها در جهت شیرین‌تر و بانمک‌تر کردن مجموعه و جذب میزان بیشتر مخاطب. در این مجموعه کاراکترهای «یاور» و «مش‌رحیم» که در نقش پیک و سرآشپز در مرکز تهیه غذای لیلا خانوم (با بازی فاطمه گودرزی) ایفای نقش می‌کنند، کاراکترهای لهجه‌دار مجموعه هستند؛ کاراکترهایی که در داستانی حضور دارند که اتفاقات آن در تهران می‌گذرد و نه مثلاً در لرستان، بنابراین هیچ ضرورت و الزامی برای نویسنده مجموعه «مسعود بهبهانی‌نیا» که از قضا نویسنده بی‌تجربه‌ای هم نیست وجود نداشته که این نقش‌ها حتماً لهجه‌دار باشند، و با بی‌لهجه تصور کردن آنها هم لطمه‌ای به کیفیت مجموعه وارد نمی‌شد. اما اگر از این موضوع بگذریم و همان بهانه جذب مخاطب از طریق پیش‌پاافتاده‌ترین راه‌های ممکن را علت این امر تصور کنیم باز هم باید از حسین سهیلی‌زاده به عنوان کارگردان و سرپرست اصلی کار سوال کرد که چرا زمانی که یا امکان استفاده از بازیگر محلی مسلط به لهجه وجود ندارد یا اینکه نمی‌توان از وجود یک کارشناس هنری آشنا به یک لهجه خاص (مانند مهدی ساکی برای لهجه جنوبی) کمک گرفت، لهجه‌ای من‌درآوردی و غیرقابل ارجاع به یک منطقه جغرافیایی خاص به نام یک لهجه محلی درون دهان یک کاراکتر گذاشته می‌شود. به عنوان مثال می‌توان به این چند جمله دقت کرد تا صحت این مدعا اثبات شود. مش‌رحیم در یکی از قسمت‌های مجموعه فاصله‌ها که اوایل همین هفته پخش شد در پاسخ به لیلا خانوم ناگهان از لهجه لری که ظاهراً قرار است به این لهجه تکلم کند ۱۸۰ درجه تغییر مسیر داده و از دو عبارت «مُرُم میارُم» و «بَسپارُم بهش» استفاده کرد که اولی کاملاً مشهدی است و اساساً کوچک‌ترین شباهتی با لهجه لری ندارد و دومی هم کاملاً از سر نابلدی و عدم اشراف حتی به یک لهجه محلی بر زبان بازیگر این نقش جاری شده و با اندکی اغماض می‌توان آن را ترکیبی از دو لهجه لری و آبادانی به حساب آورد. البته این تنها مشتی بود نمونه خروار و در طول پخش یک مجموعه بلند داستانی به راحتی می‌توان به مصادیق بیشتری از این سهل‌انگاری‌ها دست یافت که شاید در ظاهر کوچک و بی‌اهمیت به نظر برسند اما واقعیت این است که همین نکات کوچک و به ظاهر پیش‌پاافتاده هستند که تفاوت یک کارگردان سردستی‌ساز و متوسط و یک کارگردان صاحب سبک و سطح بالا را رقم می‌زنند. اگر به عنوان مثال در فیلم ارتفاع پست، مهدی ساکی با بازیگران کاراکترهای جنوبی فیلم ساعت‌های متمادی کار می‌کند و خودش هم سر صحنه حضور دارد تا جلوی اشکالات احتمالی و غیرقابل پیش‌بینی را بگیرد و در نتیجه گوهر خیراندیش اهل شیراز موفق می‌شود با مهارت بالایی به گویش جنوبی حرف بزند، این ناشی از وسواس و سختگیری‌های بی‌مورد حاتمی‌کیا نیست، اتفاقاً توجه و پشتکار در خلق درست و نزدیک به واقعیت فضاهای واقعی است که حاتمی‌کیا را حاتمی‌کیا کرده وگرنه مثل انیمیشن‌های اولیه دوبله‌شده به‌وسیله انجمن گویندگان جوان که برای شیرین شدن کار پرسوناژهای کارتونی خارجی را با لهجه‌های محلی ایرانی از کردی گرفته تا لری و رشتی دوبله می‌کردند، لهجه‌دار کردن بی‌منطق کاراکترها که کار دشواری نیست و می‌توان بدون حساب و کتاب و فکر و منطق و به بهانه رساندن خوراک آنتن به هر بی‌دقتی در ساخت یک مجموعه تن داد و کاراکترهایی را خلق کرد که نه شیرینی لهجه‌شان، که تمسخرآمیز و غلط و نابجا بودن آن بر لب بینندگان لبخند بنشاند.

۲- فقر تصویری

ضعف دیگری که مجموعه فاصله‌ها بسیار از آن رنج می‌برد فقر تصویری است که البته تنها به این مجموعه اختصاص ندارد و معضل مشترک بسیاری از سریال‌های تلویزیونی به ویژه مناسبتی‌هاست. فقر تصویری به این معنا که در ساخت یک مجموعه موضوع مهمی همچون تنوع تصویری که زیرمجموعه‌هایی همچون تنوع لوکیشن و تنوع دکوپاژ و میزانسن دارد، به راحتی و با استدلال فاصله زمانی اندک تولید تا پخش به دست فراموشی سپرده می‌شوند تا در طول چند صد یا حتی هزار دقیقه پخش یک مجموعه مناسبتی حتی یک چرخش و حرکت خلاقانه و از سر تنوع دوربین هم به چشم نیاید و آنچه جلب توجه کند تکرار و تکرار بی‌ذوق و خسته‌کننده نحوه استقرار دوربین، شیوه دکوپاژ و میزانسن‌دهی بازیگران و حتی نحوه تدوین سکانس‌ها باشد. تنها به یک مصداق اشاره می‌کنم، در همین مجموعه «فاصله‌ها» چند بار سهیلی‌زاده به عنوان کارگردان کار از تمهید غافلگیر شدن کاراکترهای محسن کریمی و پسرانش در حال از پله‌ها بالا رفتن به وسیله خانواده فرهاد کیان خصوصاً خود این پرسوناژ (با بازی حسن جوهرچی) استفاده کرد؟! البته مطمئناً کسی از سهیلی‌زاده و همکاران مناسبتی‌سازش توقع خلاقیت و توجه به جزییاتی در حد و اندازه‌های مثلاً احمد امینی را ندارد که مجموعه‌هایش به‌رغم برخورداری از فضایی نسبتاً سرد آنچنان سرشار از تنوع و خلاقیت‌های تصویری‌اند که بیننده را به شگفتی وامی‌دارند ولی بی‌تردید توقع رعایت حداقل استانداردها هم توقع نابجا و بی‌موردی نیست.

حاشیه‌های سریال «زیر هشت» ساخته سیروس مقدم

هاکس، برشت رضا صفایی و دیگران

بهزاد عشقی

هوارد هاکس سازنده فیلم‌هایی چون داشتن و نداشتن، آسمان آبی، هاتاری، ریوبراوو، ریولوبو و... کشف منتقدان فرانسوی و پیروان نگره مولف بود. در حالی که همین فیلمساز در سرزمین خود امریکا، چندان جدی گرفته نمی‌شد و مورد توجه منتقدان و مفسران نخبه نبود چون فیلم‌هایش ساده و سرگرم‌کننده بودند و پیچیدگی‌های فرمی و تکنیکی و معنایی جلوه‌فروشانه و متظاهرانه‌ای نداشتند. اما از زاویه منتقدان فرانسوی، همین سادگی رمز مهم خلاقیت و قابلیت هنری این فیلمساز محسوب می‌شد. در واقع هاکس به عنوان یک فن‌سالار خود را به رخ نمی‌کشید و فرم را در خدمت معنا می‌دید و جلوه‌های فرمی و تکنیکی در فیلم‌هایش هیچ وقت به شکل متظاهرانه و یکسونگرانه برجستگی پیدا نمی‌کرد. سادگی هاکس از جنس زندگی بود و فیلم‌هایش به خاطر همین سادگی هنرمندانه، نه‌تنها توسط نخبگان اروپایی، که از جانب عامه مردم نیز مورد استقبال قرار می‌گرفت. سال‌ها پیش به همراه جهانگیر الماسی در خانه شهریار پارسی‌پور مهمان بودیم. آنگاه کیانوش عیاری نیز به ما پیوست و نسخه ویدئویی ریوبراوو را آورد که ببینیم. من این فیلم را در کودکی دیده بودم و بسیار مشتاق بودم که دوباره ببینم. عیاری این فیلم را بارها دیده و لذت برده بود و مایل بود ما را نیز در لذت خود سهیم کند. عیاری در آن زمان در اوج بود و به خصوص پس از فیلم آن سوی آتش می‌رفت که به یکی از فیلمسازان محبوب جشنواره‌های اروپایی بدل شود. اما با دیدن فیلم ریوبراوو و فیلم‌های هاکس نظرش برگشته و به این نتیجه رسیده بود که هیچ چیز بهتر از سادگی نیست. اما نه سادگی پیش‌پاافتاده و سهل‌انگارانه، بلکه سادگی خلاق و هنرمندانه همچون هاکس و بسیاری از فیلمسازان مولف و هنرمند. فیلمساز هرگز نباید خود را به رخ بکشد و شگردهای فرمی و تکنیکی‌اش را به شکل خامدستانه‌ای لو بدهد و خود را پشت دشوارگویی و مغلق‌گویی‌های مفهومی پنهان کند، تا فیلمسازی اندیشمند به حساب بیاید. اندیشه‌ورزی باید در ذات اثر تنیده شود. با دشوارگویی و شعارگرایی و توسل به فرم‌های پیچیده نمی‌توان خود را در صف فیلمسازان اندیشمند جا زد. رمز موفقیت هاکس و بسیاری از جریان‌های سینمایی نیز در سادگی هنرمندانه‌اش بود.

مگر لوئیس بونوئل در فیلم‌هایش پیچیده‌ترین و خیال‌انگیزترین مفاهیم بشری را به روایت‌های شیرین بدل نکرد.

مگر نئورئالیسم ایتالیا به خاطر سادگی و الهام از زندگی به یکی از جریان‌های تاثیرگذار سینما بدل نشد؟

داستان‌های متا یکی از کتاب‌های برتولت برشت است. متا شخصیتی خیالی است که همچون پیر دانا در هر زمینه‌ای صحبت می‌کند و اندرز می‌دهد و رسم زندگی را به مخاطبان خود می‌آموزد، از جمله در زمینه هنر نیز آموزه‌هایی دارد که در مواردی همچنان اعتبار خود را حفظ کرده است. مثلاً در یکی از حکایت‌ها، مردی به باغبانی سفارش می‌دهد که دسته‌گلی کروی برایش آماده کند. باغبان هی گل می‌چیند و هی گل‌ها را با قیچی برش می‌دهد تا دسته‌گل کروی شود. سرانجام به کره‌ای می‌رسد که گل نیست و دسته‌گل نیز نیست. چون گل‌ها بر اثر برش مداوم کاملاً از شکل افتاده‌اند.

اینها را گفتم تا به سیروس مقدم و آخرین ساخته‌اش، مجموعه زیرهشت برسم؛ مجموعه‌ای که مدام جلوه‌های فرمی و تکنیکی‌اش را به رخ می‌کشد تا اثری متفاوت و فاخر و هنرمندانه به حساب بیاید.

اما آنچه حاصل می‌شود همه را دچار کسالت و دلزدگی می‌کند. نگارنده نیز بیش از چند قسمت از این مجموعه را تاب نیاوردم و رها کردم. اما قبل از اینکه به این مجموعه بپردازم، مایلم از یک شخصیت سینمایی دیگر نیز یاد کنم یعنی رضا صفایی.

رضا صفایی سوگلی تهیه‌کنندگان فیلم‌های متفنن در سال‌های قبل از انقلاب بود چون به سرعت فیلم می‌ساخت و هزینه کمی روی دست تهیه‌کننده‌اش می‌گذاشت و فیلم‌هایش حتی اگر در جدول فیلم‌های پرفروش قرار نمی‌گرفتند، هرگز زیان نمی‌دادند. صفایی گاهی چهار پنج فیلم در سال می‌ساخت و در مدتی کمتر از ۱۰ سال آمارش را به بیش از ۵۰ فیلم رساند. این رقم در آن زمان شگفت‌انگیز بود و از این نظر فیلمساز دیگری نمی‌توانست با صفایی برابری کند. می‌گویند یک بار رضا بیک‌ایمانوردی از صفایی شکایت کرد که برای بازی در یک فیلم با او قرارداد بست و با همان قرارداد دو فیلم به بازار فرستاد.

این نوعی تردستی بود که در سینمای قبل از انقلاب فقط از فیلمسازانی از نوع صفایی برمی‌آمد. اما همین صفایی را اگر امروزه با سیروس مقدم مقایسه کنید، می‌بینید کم می‌آورد. صفایی در نهایت سالی ۴۰۰-۳۰۰ دقیقه فیلم می‌ساخت. اما مقدم در همین نیم‌سال اول ۱۳۸۹، گمان کنم بیش از هزار دقیقه فیلم ارائه داده است و کل تولیداتش در سال‌های اخیر به ده‌ها و بلکه صدها هزار دقیقه بالغ شده است چرا که مقدم را از مجموعه‌های مناسبتی تا غیرمناسبتی، از فیلم‌های مفرح و شادی‌بخش، تا فیلم‌های سوزناک و ماورایی همه جا می‌توانید ببینید و در واقع او بخش وسیعی از تولیدات سیما را به انحصار خود درآورده است. البته نفس این پرکاری به جای خود تحسین‌انگیز است. اما این کمیت بدیهی است که بر کیفیت تاثیر می‌گذارد و در موارد زیادی فیلمساز را به سرگشتگی می‌کشاند. از جمله اینکه در مجموعه «زیر هشت» در استفاده از دوربین سیال و توانمندی‌های فنی خود آنچنان افراط می‌ورزد که مخاطب را دچار اشباع و انزجار می‌کند. فناوری جدید و امکانات دیجیتال کمک می‌کنند فیلمسازان از دوربین روی دست بهره بگیرند و سوژه خود را تا هر جا که بخواهند، دنبال کنند. اما در این صورت دوربین باید به بخشی از درام بدل شود و مخاطب را به وسط واقعه بکشاند. کمااینکه فیلمسازان آماتور چنین می‌کنند و حتی با دوربین موبایل به عمق فاجعه می‌روند و خطیرترین موقعیت‌های بشری را در حال وقوع ثبت می‌کنند و دوربین را به یکی از عناصر مهم درام بدل می‌کنند.

اما در مجموعه «زیر هشت» دوربین خود به عامل مخلی بدل می‌شود و در روند حوادث سکته به وجود می‌آورد. در واقع دوربین به جای آنکه در خدمت درام قرار بگیرد، خود به تنهایی برجسته می‌شود و در روند حوادث و پرورش شخصیت‌ها اختلال به وجود می‌آورد مثلاً دوربین هی کژ و مژ می‌شود و هی از زوایای غریب فیلم می‌گیرد و گاهی چنان به آدم‌ها نزدیک می‌شود که از دماغ و دهان و گوش و چشم و حتی تارهای ریش بازیگر فیلم برمی‌دارد و مخاطب را دچار گیجی و عصبیت می‌کند. نویسنده مجموعه نیز به نظر می‌رسد قبل از نوشتن فیلم‌های کیمیایی را می‌بیند و به سبک استاد آدم‌ها را وامی‌دارد که به جای مکالمه مدام درباره اخلاق و انسان و بشریت و چه و چه داد سخن بدهند مثلاً در یکی از صحنه‌ها، مادری را می‌بینیم که برای پسرش سخن می‌گوید. پسر ساکت است و روی کاناپه دراز کشیده و فقط گوش می‌دهد و این فرصت را برای مادر به وجود می‌آورد که بیانیه‌اش را تا آخر بخواند؛ بیانیه مغلق و عصا قورت داده‌ای که کوچک‌ترین سنخیتی با مختصات فرهنگی و روانی آن مادر ندارد. دوربین نیز مدام می‌لغزد و انگار ما سوژه را از داخل یک قایق نگاه می‌کنیم. نماهای پسر نیز از پشت یک آکواریوم گرفته می‌شود. بنابراین ما به جای آنکه به واکنش‌های پسر توجه کنیم، جذب حرکت ماهی‌ها می‌شویم و می‌انگاریم فیلمی مدرن و عبث‌نما می‌بینیم و حرف‌های مادر نیز زائده‌ای است که بر روی حرکت ماهی‌ها سوار شده است. این به این معناست که مقدم به خاطر پرکاری دقت خود را از دست داده است و دیگر نمی‌تواند از دوربین به عنوان یکی از عوامل درام استفاده کند. سال‌ها پیش مازیار پرتو در فیلم قیصر (مسعود کیمیایی- ۱۳۴۸)، با وجود محدودیت‌های فنی آن دوران، از دوربین روی دست به بهترین وجهی به عنوان یک عامل دراماتیک استفاده کرد و هر چه بیشتر به جذابیت و مقبولیت فیلم یاری رساند یا داریوش مهرجویی در سال‌های اخیر، از همین شیوه در مهمان مامان، برای نقل روایت و ترسیم تلاطم درونی شخصیت محوری فیلم، بهره گرفت و دوربین را به یکی از عناصر درام تبدیل کرد. اما دوربین در مجموعه «زیر هشت» زائده‌ای بر متن است و با وجود قابلیت‌های فنی و نورپردازی چشم‌نواز، به عاملی مزاحم و عصبی‌کننده بدل شده است.

هیچ چیز بهتر از سادگی نیست. اما نه سادگی پیش‌پاافتاده و سهل‌انگارانه، بلکه سادگی خلاق و هنرمندانه همچون هاکز و بسیاری از فیلمسازان مولف و هنرمند. فیلمساز هرگز نباید خود را به رخ بکشد و شگردهای فرمی و تکنیکی‌اش را به شکل خامدستانه‌ای لو بدهد و خود را پشت دشوارگویی و مغلق‌گویی‌های مفهومی پنهان کند، تا فیلمسازی اندیشمند به حساب بیاید. اندیشه‌ورزی باید در ذات اثر تنیده شود. با دشوارگویی و شعارگرایی و توسل به فرم‌های پیچیده نمی‌توان خود را در صف فیلمسازان اندیشمند جا زد.

تعمقی بر مجموعه بازی‌های دانیال حکیمی به بهانه بازی او در سریال «فاصله‌ها»

شرارت خفیف تا خوبی تمام

مازیار معاونی

برخلاف بسیاری از بازیگران مطرح امروز سینما و تلویزیون که کارشان را از بازی در نقش‌های فرعی آغاز کرده و دست‌کم چند سالی طعم قرار گرفتن در تیتراژ پایانی آثار نمایشی و در آیتم نه‌چندان خوشایند سایر بازیگران را چشیده‌اند اولین حضور تلویزیونی دانیال حکیمی بازیگر ۴۷ساله امروز و ۲۴ساله سال ۱۳۶۶ حضوری متفاوت و قدرتمند بود. شاید خودش هم باورش نمی‌شد حسین مختاری برای ایفای یکی از نقش‌های اصلی مجموعه تاریخی‌اش خصوصاً نقش مهمی همچون نقش سردار سپه (رضاخان) به او که بازیگر جوان و کم‌تجربه‌ای بود، اعتماد کند. به هر حال نقش سردار سپه به لحاظ تصویر ذهنی که از این شخصیت تاریخی در ذهن بینندگان تلویزیونی وجود دارد نقشی بود حساس و به قول معروف روی لبه تیغ که تا پیش از آن تنها دو بار در سینما و آن هم توسط داود رشیدی در فیلم کمال‌الملک اثر زنده‌یاد علی حاتمی و یک بار نیز به وسیله شهروز ملک‌آرایی در فیلم میرزا کوچک‌خان ساخته مرحوم امیر قویدل تصویر شده بود و به خصوص در مورد نقش‌آفرینی ملک‌آرایی چندان رضایت‌بخش نبود.

اما حکیمی جوان که در آن مقطع زمانی ۲۴ سال بیشتر نداشت و به جز کار در رادیو، بازی در تئاتر و مجموعه تلویزیونی نه‌چندان مطرح خسروپرویز، پیشینه هنری دیگری نداشت در تصویر کاراکتری که دست‌کم ۲۰ سال از خود او بیشتر سن داشت، کاری کرد کارستان و سردار سپه خلق‌شده توسط او که با خلاقیت زیادی هم تصویر شده بود، ترکیبی از خشونت، بی‌اصالتی و هیبت مخوف را توامان با هم داشت. حتی در مقایسه با رضاشاهی که سعید راد در مجموعه در چشم باد ایفا کرد و نقش‌آفرینی نسبتاً موفقی هم بود بازی دانیال حکیمی حائز جزییات دقیق‌تری بود و این ترکیب دشوار را با ظرافت بیشتری ارائه می‌کرد (در چهره رضاشاهی که راد خلق کرده بود نشان چندانی از ابهت، خشونت و سنگدلی دیده نمی‌شد و او بیشتر روی فیزیک اندام این شخصیت کار کرده بود).

پس از این نقش‌آفرینی خوب و متفاوت دانیال حکیمی، او که دیگر پایش به مجموعه‌های تلویزیونی باز شده بود در سریال‌های مختلفی نظیر عقیق (۱۳۶۸)، آقای دلار(۱۳۶۹) و باغ گیلاس (۱۳۷۳) که هر کدام در تلویزیون بی‌بضاعت آن روز سریال‌های پربیننده‌ای بودند، نقش‌های عمده‌ای را ایفا کرد که در تثبیت او به عنوان یک بازیگر شناخته شده تلویزیونی موثر بودند؛ نقش‌هایی که از بخت خوب حکیمی در راستای همان نقش‌آفرینی رضاخانی او نبودند و تماماً در فضاهای معاصر و در قالب کاراکترهای جوان شوخ و شنگ و تا حدودی هم منفی بودند. این از یک سو از تغییر فضای برنامه‌های تلویزیونی که به دنبال اتمام جنگ و باز شدن فضای فرهنگی کشور ایجاد شده بود، نشات می‌گرفت و از سوی دیگر به ویژگی‌های چهره حکیمی برمی‌گشت که پیشنهاد نقش‌هایی از این جنس به او را هم به ذهن دست‌اندرکاران سریال‌های تلویزیونی متبادر می‌کرد. چهره دانیال حکیمی به خصوص فرم به سمت بالای ابروهای او به گونه‌ای بود که حالت خاصی را که در فرهنگ عامه اصطلاحاً نمک چهره گفته می‌شود به او می‌داد (البته هنوز هم می‌دهد) و بی‌تردید وجود چنین فاکتوری در پیشنهاد نقش‌هایی که به هر حال ته‌مایه‌هایی از نوعی شرارت خفیف را هم در خود دارند، بی‌تاثیر نبوده است. کاراکترهایی که دانیال حکیمی در سه اثر یادشده ایفا کرد و اتفاقاً هر سه تای آنها هم پسر خانواده مورد تمرکز مجموعه بودند دقیقاً چنین خصوصیاتی را دارا بود.

اما بینندگان تلویزیونی و تماشاگران سینما از نیمه دوم دهه ۷۰ و پس از بازگشت دوباره حکیمی به صحنه تصویر که پس از یک وقفه چهارساله اتفاق افتاد با ویژگی دیگری از این بازیگر هم آشنا شدند که تا پیش از این تنها در میان شنوندگان رادیویی شناخته شده بود و آن هم صدای فوق‌العاده گرم و دلنشین این بازیگر بود که معضلی به نام دوبله مجموعه‌های تلویزیونی که تا اوایل دهه ۷۰ کاملاً باب و متداول بود مانع از شنیده شدن آن از طریق گیرنده‌های تلویزیونی شده بود؛ لحن و رنگ صدایی که هویتی مثبت به بازیگر می‌داد و آنقدر موثر بود که نمی‌شد بی‌تفاوت از کنار آن گذشت. شاید به همین دلیل بود که از مجموعه تلویزیونی فکر پلید (محسن شامحمدی، ۱۳۷۷) تا چند سال بعد تنها نقش‌های مثبت سریال‌ها به حکیمی واگذار می‌شد و چند سال زمان برد تا غلبه این صدای گرم و تاثیرگذار بر همان شوخ و شنگی و شرارت دوست‌داشتنی چهره او خفیف‌تر شده و تهیه‌کنندگان تلویزیونی دوباره به پیشنهاد نقش‌هایی که رگه‌هایی از بَدمن بودن را هم در خود دارند، رضایت دهند؛ نقش‌هایی مانند نقش احمد ستوده در مجموعه تلویزیونی خانه پدری (فریدون حسن‌پور) یا فرخ در مجموعه تابستانی ترانه مادری (حسین سهیلی‌زاده).

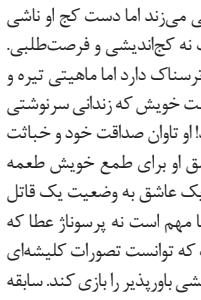
اما جدیدترین نقش دانیال حکیمی یعنی نقش محسن کریمی که او در مجموعه «فاصله‌ها» ایفا کرد بیشتر به همان نقش‌آفرینی‌های اوایل نیمه دوم کارنامه کاری او یعنی مجموعه‌هایی مانند «فکر پلید»، «مسافر» یا حتی همین اواخر «مرگ تدریجی یک رویا» شباهت دارد؛ نقش‌هایی متمایل به مثبت تام و تمام که رگه‌های خاکستری پررنگی در آنها دیده نمی‌شود، و افزون بر ایرادی که می‌توان از این منظر به نویسنده این مجموعه‌ها که اتفاقاً در دو مجموعه «ترانه مادری» و «فاصله‌ها» یک نفر یعنی مسعود بهبهانی‌نیا بوده گرفت. این نقص تا حدودی هم از شیوه بازیگری خود حکیمی ناشی می‌شود که چندان تفاوتی در این گونه نقش‌آفرینی‌هایش مشاهده نمی‌شود و به دشواری می‌توان میان همین کاراکتر محسن کریمی و کاراکتر نویسنده و ناشری که او در مجموعه مرگ تدریجی یک رویا ایفا می‌کرد تفاوت قائل شد. این در حالی است که این دو پرسوناژ اگرچه اشتراکات شخصیتی همچون داشتن زمینه مذهبی را دارا هستند اما یکی نویسنده است و روشنفکر و استاد دانشگاه و دیگری کسب و کار آزاد دارد و چندان اهل مطالعه تصویر نشده است، با این وجود نحوه بازی و گذشتن هر دو آنها از فیلتر ذهنی و هنری دانیال حکیمی یکسان بوده یا در حدی شبیه به هم است که بیننده تفاوتی میان آنها مشاهده نکرده و چنین تفسیر می‌کند که حکیمی در حال تکرار خود است و این برای بازیگر باتجربه‌ای در حد و اندازه‌های او زیبنده نیست؛ بازیگر مستعدی که پیش از این بارها توانایی‌هایش را نشان داده و در صورتی که گزیده‌تر کار کند و روی نقش‌ها انرژی و تمرکز بیشتری بگذارد، می‌تواند با شکستن قالب‌های کلیشه‌ای باز هم قهرمانان ماندگاری را خلق کند.

یادداشت

درباره امیر جعفری در «زیر هشت»

عطا شمایلی از قیصر

سیدرضا صائمی



همیشه این قصه خوب یا روایت جذاب نیست که به تثبیت یک فیلم یا سریال تلویزیونی در ذهن مخاطب منجر می‌شود. حتی شخصیت‌پردازی و قابلیت‌های نقش یا پرسوناژ نیز همیشه تماشاگر را مجذوب خود نمی‌سازد. گاه این هنر بازیگر و قدرت بازیگری اوست که به نقش جان می‌دهد و آن را در حافظه تاریخی مخاطب ماندگار می‌کند. گاه بازیگر است که یک‌تنه بار فیلم را بر دوش می‌کشد و آن را از شکست نجات می‌دهد؛ بازیگرانی که روح نقش را متعلق به خود می‌کنند و آن را خلق کرده و می‌آفرینند. بازیگر خوب صرفاً کسی نیست که یک نقش را اجرا کند. پیش از این باید آن را درونی کرده و زایمان کند. زاییدن و آفرینش، ذات هنر و هنرمندی است. بسیاری از ما نام و حتی قصه برخی فیلم‌ها و سریال‌هایی را که دیده‌ایم به یاد نمی‌آوریم اما شخصیت‌ها و نقش‌های زیادی هستند که به واسطه مهارت و درایت بازیگرانش در حافظه تاریخی ما ماندگار شدند تا آنجا که آن نقش و نامش به جای عنوان اثر در خاطرمان مانده است. زیر هشت فارغ از نقاط ضعف و قوتش واجد این ویژگی است و امیر جعفری که به واسطه شانس همکاری با حسن فتحی سرنوشت حرفه‌ای‌اش تغییر کرد اینک در کنار سیروس مقدم این مسیر را تداوم می‌بخشد. قطعاً یکی از نقاط قوت این سریال کیفیت بازی امیر جعفری در نقش عطا خان‌عمو است که تصویر یک قهرمان خیابانی را زنده می‌کند؛ قهرمانی تنها و زخم‌خورده که اگرچه ظاهری قهرمان‌گونه ندارد و در یک نمای بیرونی حتی یک شخصیت منفی هم به نظر می‌رسد اما به شدت دوست‌داشتنی و محبوب است. مخاطب برخلاف آدم‌های قصه او را یک زندانی خلافکار یا قاتل نمی‌بیند و با او همدلی و همذات‌پنداری بالایی دارد. او در مسیر عشق به جاده خاکی می‌زند اما دست کج او ناشی از قلب راست و صاف اوست نه کج‌اندیشی و فرصت‌طلبی. عطا گرچه هیبتی سترگ و ترسناک دارد اما ماهیتی تیره و تاریک ندارد. او نه زندانی سرشت خویش که زندانی سرنوشتی است که دیگرانش رقم زده‌اند! او تاوان صداقت خود و خباثت دیگرانی را می‌دهد که از عشق او برای طمع خویش طعمه ساختند و او را از موقعیت یک عاشق به وضعیت یک قاتل استحاله دادند. آنچه در اینجا مهم است نه پرسوناژ عطا که پرستیژ بازیگر نقش عطاست که توانست تصورات کلیشه‌ای مخاطب از خود را بشکند و نقشی باورپذیر را بازی کند. سابقه ذهنی تماشاگر از امیر جعفری نتوانست بر باورپذیر بودن عطا سایه بیندازد و طنازی‌های قبلی او بر یکه‌تازی‌های فعلی وی بچربد! امیر جعفری با بازی متفاوت در میوه ممنوعه حسن

فتحی برای اولین بار این تصور کلیشه‌ای را در ذهن مخاطب شکست اما در زیر هشت آن را تکمیل کرده و آن جدیت را با شخصیتی قهرمان‌گونه به جذابیتی مضاعف بدل می‌کند؛ شخصیتی که شمایلی از قیصر را در این دوره و زمانه تداعی کرده و خواسته یا ناخواسته آن را بازآفرینی می‌کند. دلیل این قیاس، واکنش هر دو قهرمان نسبت به موقعیت ظالمانه‌ای است که مسبب آن دیگری است اما مصیبت آن دامن آنها و خانواده‌شان را گرفته است. هر دو آنها فراتر از قانون به انتقام شخصی دست می‌زنند و با قیام فردی می‌خواهند عدالت را برقرار کنند. با این حال، زمانه این دو قهرمان در دو تاریخ مختلف جای می‌گیرد تا فرجام کار را به دو شکل متفاوت رقم بزنند. قیصر تن به قانون نمی‌دهد و در نهایت خودش هم کشته می‌شود اما عطا در نهایت به این نتیجه می‌رسد که تنها راه اجرای عدالت، مجاری قانونی است و به آغوش آن بازمی‌گردد که دیگر زمانه عوض شده و تاریخ، آبستن تولد یک قیصر دیگر نیست! لذا این شباهت‌ها به واسطه جبر یا ضرورت تاریخی، تفاوت‌های خود را آشکار می‌سازد. اما هیبت چهره و رفتار، جوانمردی و رفیق‌بازی بودن و ناموس‌پرستی و بامرام بودن عطا بی‌شباهت به قیصر نیست! علاوه بر این وجوه مشترک رفتاری، شمایل ظاهری این دو شخصیت نیز به هم شباهت دارد. فضای مردانه قصه نیز این سنخیت و تداعی را پررنگ‌تر می‌سازد.

امیر جعفری با درخشش در نقش عطا هم استعداد و توانایی خود را در وجوه دیگر بازیگری به اثبات می‌رساند و هم تصور ذهنی مخاطب را راجع به خود می‌شکند تا تماشاگر او را به یک ژانر خاص و مثلاً بازیگر نقش‌های کمیک و طنز محدود نکند؛ اگرچه تماشاگرانی که اهل سینما رفتن باشند با تماشای فیلم‌هایی مثل کیفر، پستچی سه بار در نمی‌زند و نفوذی به توانایی‌های این بازیگر پی برده‌اند. وقتی رفتارهای سرخوشانه و چشمان شاد وی را در بدون شرح و مجموعه طنزهای دیگر در کنار چشمان غمگین و چهره پررنج عطا قرار می‌دهیم می‌توان قدرت و مهارت او را در بازیگری محک زد و امیدوار بود که امیر جعفری صرفاً بازیگر مجموعه طنزهای تلویزیونی نیست و به یک ژانر خاص تعلق ندارد. صلابتی در زبانش و جذبه‌ای در نگاهش موج می‌زند که کلامش را نافذ می‌کند و دیالوگ‌های موزون سریال را با بیان او دلنشین‌تر. تجربه‌های تئاتری وی را در ترسیم شمایل این قهرمان زخمی و تنها نباید دست‌کم گرفت. هرچند او از مجموعه‌های طنز تلویزیونی آغاز کرد اما به یک بازیگر تلویزیونی بدل نشد و نه فقط در سینما که در همین مدیوم تلویزیون ثابت کرد که می‌توان نقش‌های ماندگاری از خود به جای گذاشت. رمز موفقیت امیر جعفری این بود که زیر سلطه کاراکترهای قبلی نرفت و خود را تکرار نکرد. آیا او می‌تواند از زیر سایه عطا بیرون بیاید و در کسوت شخصیتی دیگر باز هم تصویر عطا را در ذهن مخاطب بشکند؟ عطایی که طعم شیرین قهرمان را در کام تماشاگر زنده کرد و یک تراژدی مردانه را به تصویر کشید. آیا او می‌تواند عطای نقش را به لقایش ببخشد و شمایل قهرمانی دیگر را برای ما ترسیم کند؟