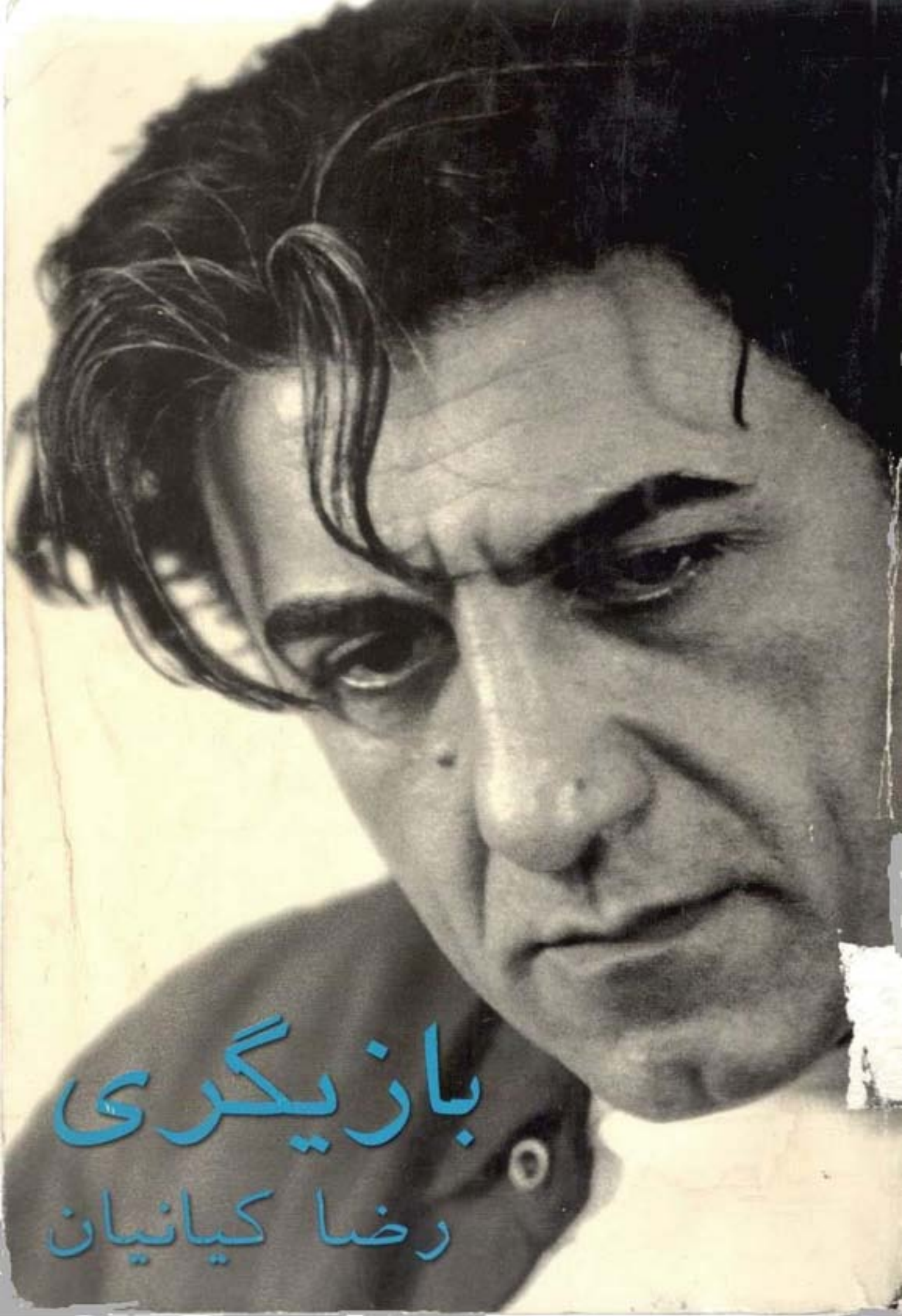


بازیگری

رضا کیانیان

www.ketabha.org

بازیگری

مقالات
و
یک گفت‌وگو

رضا کیانیان

نیلا
۱۳۷۷

www.ketabha.org

انتشارات نیلا

□ قلمرو هنر[۳]؛ زیر نظر حمید امجد

□ بازیگری [مقالات و یک گفت‌وگو]
□ رضا کیانیان
طراحی جلد: ژیلا اسماعیلیان
نوبت چاپ: یکم ـ ۱۳۷۷
تعداد: ۳۳۰۰ نسخه
لینوگرافی: هاشمیون
چاپخانه: مروی
صحافی: فاروس
شابک: ۰ ـ ۴ ـ ۹۱۷۵۰ ـ ۹۶۴ ISBN: 964 - 91750 - 4 - 0
□ با حمایت بنیاد سینمایی فارابی

□ انتشارات نیلا؛ تهران ـ صندوق پستی: ۱۹۵۸۵/۷۵۵
□ تلفن: ۲۵۶۲۰۰۵ ـ فروشگاه: ۳۹۰۶۳۱۰

www.ketabha.org

فهرست

پیشگفتار ناشر: ۵

دیدگاه‌ها: ۱۱

- ☐ رام‌کردن هیولای فرانکنشتین ۱۳
- ☐ دیروز و امروز بازیگری ۱۸
- ☐ بازیگری؛ وسوسه‌ها و وسواس‌ها ۲۶
- ☐ بازی در سینما، بازی در تآتر ۳۳
- ☐ قاعده‌ی بازی برای کودک ۴۴
- ☐ صد سال جادو ۴۷
- ☐ بازی خیابانی ۵۰

بررسی‌ها: ۶۱

- ☐ سیاه، سفید، خاکستری ۶۳
- ☐ بازی برای بیضایی ۶۹
- ☐ غریزه‌ی زندگی ـ غریزه‌ی بازی ۷۸
- ☐ در پی کشف یک راز ۸۰
- ☐ حرفی برای نگفتن ۸۴

یادداشت‌ها: ۹۵

- ☐ تسخیر شدگان جوان ۹۷
- ☐ یک اتفاق ساده ۹۸
- ☐ مکافات بازیگری ۱۰۰

www.ketabha.org

☐ بازیگری از ما، نقد از شما ۱۰۲
☐ کف‌کاری ۱۰۶
☐ سناریوی آرمانی ۱۰۸
☐ اتاق تمشیت ۱۰۹
☐ اهمیت بازیگر ۱۱۰
☐ پیشنهاد آشتی‌جویانه ۱۱۲
☐ کجا ایستاده‌ایم ۱۱۳
☐ ترکیب‌بندی و بازی ۱۱۴
☐ بازیگر، جشنواره، جایزه و ۱۱۵
☐ بازیگر و مردم و... ..... ۱۱۷
☐ چگونه تلویزیون پیروز می‌شود ۱۱۹
☐ بازی خوب، بازی بد ۱۲۲
☐ دوگانگی ۱۲۵
☐ نسل بدون جانشین ۱۲۶

یک گفت‌وگو: ۱۳۱
سال‌شمار و تصاویر: ۱۹۹
فهرست نام کسان: ۲۱۳

www.ketabha.org

پیشگفتار ناشر

رضا کیانیان کمتر از یک دهه است که پا به جلوی دوربین سینما ـ و بعد تلویزیون ـ گذاشته؛ در این مدت توانسته خود را به عموم تماشاگران بشناساند، در فهرست بازیگران سینمای ایران به یکی از چهره‌های شاخص بدل شود، و در سطح عمومیِ حرفه‌ی سینما نیز جایگاه خود را تثبیت کند. امروز بازیگری به‌نام «رضا کیانیان» در محدوده‌ی سینمای ایران کم‌وبیش به‌خوبی شناخته شده است. با این‌همه، این تمامیِ *رضا کیانیان* نیست. او در زندگی حرفه‌ای خود، از بازیگریِ تآتر آغاز کرده، فیلمنامه‌نویسی، طراحی صحنه و لباس، مقاله‌نویسی، این اواخر مشارکت در تولید برای تلویزیون و بازی‌گردانی را آزموده، از طراحان اصلی جریان ویدیو کلیپ در ایران بوده، گهگاه در مقام معلم بازیگری ظاهر شده، و ضمناً به نقاشی ـ به‌عنوان یک دلمشغولی شخصی ـ نیز پرداخته است. آن‌ها که شناختی از او دارند، امروز با شنیدن نامش نه تنها چهره‌ی یک بازیگر سینما که مجموعه‌ای از این سوابق و دلمشغولی‌ها را به‌اضافه‌ی ویژگی‌هایی چون بداهه‌پردازی، حضور ذهن، طنزپردازی و شوخی‌های خاص او از جمله «معذرت خواهی»های معروفش ـ که یکی دو چشمه‌ی آن را در فصل «یک گفت‌وگو» در همین کتاب خواهید خواند ـ به ذهن می‌آورند.

مجموعه‌ی این زمینه‌ها باعث می‌شود که نگرش او به مقوله‌ای چون بازیگری، نگاهی تک بُعدی نباشد، و وجوه دیگر شخصیت و دانسته‌هایش نیز به کمک استنباط‌هایی بیاید که محصول تجربه‌های عمر اوست. این استنباط‌ها را خودش به مرور در مقاله‌هایی آورده، که طی این سال‌ها در مجله‌های فیلم، دنیای تصویر، سینما، گزارش فیلم، نقد سینما، صحنه، نیستان، و... چاپ شده؛ گردآوری و فصل‌بندی‌شان با نظمی تازه، و بازنگری در مقالات از سوی خودش، پیشنهادِ ما ـ ناشر ـ است. زیرا برآنیم که مقوله‌ی بازیگری در ایران ـ با وجود خیل مشتاقانی که دارد ـ هنوز از منابع مطالعاتیِ کافی برخوردار نیستّ، و

www.ketabha.org

اندک منابع خارجی که در این زمینه ترجمه و منتشر شده‌اند، به‌رغم همه‌ی ارزش‌های‌شان، هم از نظر کمّیت ناچیزند، و هم بیشتر به‌کار هنرجویان و دوستدارانی می‌آیند که در شرایط و بستر آموزشگاهی آن کشورها از زمینه و پیشینه و امکانات و منابع زنده یا آرشیویِ موجود در آن‌جا برخوردارند. هرچند قصد *رضا کیانیان* در آغاز، ترتیب دادن کتابی مناسبِ شرایطِ موجود ما نبوده است، اما نتیجه‌ی کارش در این مقالات، طرح استنباط‌هایی جهانشمول است که در مباحث و مقالات مختلف گهگاه حتی به موازات بحث درباره‌ی شرایط و مناسبات و نظام و فرهنگ حاکم بر سینما و تآتر ما ارایه شده. این کتابی‌ست درباره‌ی مجموعه‌ی درک و دریافت‌های یک بازیگر در این محیط سینمایی یا نمایشی، همراه با مسایل و حواشی و جوانب مختلفی که ممکن است ـ مثلاً ـ ربطی به *استانیسلاوسکی* نداشته باشد، ولی به‌هرحال بر بازیِ بازیگر ایرانی سایه می‌اندازد!* مطالعه‌ای‌ست در مجموعه‌ی آنچه بازیگر، چه بر صحنه و چه بیرون از صحنه با آن مواجه است؛ همراه با بحث درباره‌ی آنچه در این زمینه در شرایط فعلیِ ما موجود است، آنچه می‌شود آرزو کرد کاش موجود باشد، و آنچه می‌شود آرزو کرد کاش نباشد.

ناشر لازم می‌بیند بار دیگر تأکید کند که این کتاب ـ به‌رغم آن‌که از بارِ آموزشی تهی نیست، در اصل گردآمده‌ی مقالاتی است که هرکدام به مناسبت خاص خود به تحریر درآمده، و نباید به چشم رساله‌ای جامع و مانع که نگره‌ای در باب بازیگری طرح می‌کند و از سیر مشخص آموزشی برخوردار است در آن نگریست. این مجموعه‌ای‌ست از آموخته‌ها، یافته‌ها، تجربه‌ها، و دلمشغولی‌های یک بازیگر / منتقد، که محور عمومیِ گفته‌هایش، بازیگری‌ست.

□ فصل بندیِ کتاب ـ گفتیم که ـ از ماست؛ و در آن کوشیده‌ایم مقالات را بر حسب وجوه آموزشی، انتقادی، یا انتقال تجربه دسته‌بندی کنیم و از ورای این‌ها نه فقط به شناختی از بازیگری ـ به‌صورت کلی ـ که به شناختی از یک

* همچنین است اشاره‌های کیانیان به مصداق‌هایی چون بازی در «تعزیه» و سایر نمونه‌های پیشِ‌چشم و در دسترسِ مخاطب و بازیگر ایرانی، که در منابع فرنگی طبعاً مورد بحث قرار نگرفته‌اند.

www.ketabha.org

«یک گفت‌وگو» را در کنار مقالات خالی دیدیم؛ که می‌توانست بازتاب‌دهنده‌ی تجربیات شخصی‌تر و فردی‌ترِ این بازیگر هم باشد؛ و درعین‌حال به شناخت ما از «رضا کیانیان» نیز کمک کند. افزودن گفت‌وگو، هم از حیث رسیدن به شناختی از صاحب آن استنباط‌ها ـ *کیانیانِ* نویسنده ـ لازم بود، هم از این جنبه که شناختن سویه‌ی دیگرِ شخصیت او ـ یعنی کیانیانِ بازیگر ـ به خودیِ خود اهمیت دارد؛ نه فقط برای این‌که طبق همین استنباط موجود در کتاب، حضورِ «خودِ» بازیگر در «نقش»هایش مهم و تأثیرگذار و معنابخش است و در نتیجه با شناختِ بهتر «خود»ش، نقش‌ها را بهتر می‌توان شناخت، بلکه چون او هم مثل خیلی‌های دیگر از اهل هنر و فرهنگ امروز جامعه‌ی ما، سزاوار شناخت دقیق‌تر و جدی‌ترند؛ و ما ـ همه‌ی ما ـ معمولاً همدیگر را چنان‌که باید نمی‌شناسیم.

- نکته‌ی دیگر این‌است که وقتی مقالاتی را که در فرصت‌ها و به مناسبت‌های جداگانه ـ با یک موضوع محوری ـ نوشته شده‌اند، کنار هم می‌چینی، نکاتی تکراری به چشم می‌آید که در مقالاتی مختلف مشترک است. اشتراکات البته مقالاتِ مختلف را با هم خویشاوند و کتاب را همگن می‌کند و مثال‌های واحد در مقالاتِ پشت سر هم به سیر و دنبال کردن کتاب یاری می‌رساند؛ با این‌همه برخی مضامین به شکل‌های گوناگون در مقالات مختلف تکرار می‌شوند که حذف‌شان در بسیاری موارد می‌تواند هر تک مقاله را ـ در ساختمان خودش ـ از ریخت بیندازد یا معنایی را نارسا کند. در مواردی که چنین آسیبی به مقالات نمی‌رسید مشترکات تکراری از کتاب حذف شده است.
- این کتاب می‌توانست در زمستان هفتاد و شش ـ همزمان با جشنواره‌ی شانزدهم ـ منتشر شود، ولی درآن‌صورت از پرداختن به فیلم «آژانس شیشه‌ای» که از مهم‌ترین تجربه‌های کارنامه‌ی *کیانیان* است باز می‌ماند. به‌همین دلیل است که با تأخیری چند ماهه ـ پس از نمایش عمومی «آژانس شیشه‌ای» ـ عرضه می‌شود؛ اما ناشر به سبک *کیانیان* لازم می‌بیند از طرف صنعت نشر، از *رضا کیانیان* معذرت بخواهد!

انتشارات نیلا
۱۳۷۷

www.ketabha.org

www.ketabha.org

با احترام به استادانم:

داوود کیانیان

حمید سمندریان

علی رفیعی

www.ketabha.org

www.ketabha.org

○دیدگاه‌ها

www.ketabha.org

www.ketabha.org

رام‌کردن هیولای فرانکنشتین

بازیگری یک هنر خلاقه است. بازیگر به‌جای اثر نقاشی، مجسمه، موسیقی، شعر و...، آدم زنده خلق می‌کند. آدمی را که نویسنده تصویر کرده، بازیگر جان می‌بخشد.

این جان‌بخشی مراتبی دارد. هر بازیگر بنا به قدرت بازیگری‌اش در مرتبتی از این خلاقیت است. همه نقاشی می‌کنند؛ از یک کودک تا پیکاسو. اما هرکدام جایگاهی دارند. اکثر قریب به اتفاق مردم دوست دارند بازیگر شوند، چون معتقدند بازیگری می‌دانند. راست می‌گویند، اما فقط جایگاه مرتبت‌شان را نمی‌دانند.

من می‌خواهم در این نوشته روند خلق و مراتب خلاقه‌ی بازیگری را مرور کنم. لازم است از همان مثال همیشگی شروع کنم. وقتی قرار می‌شود نقش پیرمرد یا پیرزنی را بازی کنیم، اولین فکری که به‌ذهن‌مان می‌رسد، همان صورت ازلی «پیر» است؛ یعنی کسی که کمرش خم شده، صدایش می‌لرزد و عصایی در دست دارد یا دستش را به کمر تکیه داده. این نشانه‌ی حرکتیِ «پیر» است و عملکردی مانند انبوه نشانه‌های حرکتیِ دیگر دارد که در زندگی روزمره به‌کار می‌بریم. مثل نشانه‌های حرکتیِ «بیا، برو، بله، نه، سلام، خداحافظ و...»

آدمی در زبان روزمره ـ برای انتقال مفاهیم ـ همراه با استفاده از حدود هزار تا هزار و پانصد کلمه، از انبوهی نشانه‌ی حرکتی، صوتی و تصویری هم بهره می‌گیرد. این نشانه‌ها نیز کاربردی شبیه به کلمات دارند و فقط در حد رد و بدل کردن مفاهیم ساده‌ی روزمره به‌کار می‌روند. اما وقتی لازم شود مفاهیمی فراتر از روزمرّگی را بیان کنیم به دایره‌ی کلمات گسترده‌تری نیازمند می‌شویم،

www.ketabha.org

همان‌طور که حرکات پیچیده‌تری نیز به‌کار می‌گیریم؛ یا این‌که با ترفندی بار معنایی بیشتری به کلمات یا حرکات می‌بخشیم.

یک بازیگر «پانتومیم» بر مبنای قرار نمایشی، بنا ندارد از کلمات استفاده کند. او باید همه‌ی مفاهیم بازی‌اش را تنها به‌وسیله‌ی حرکات منتقل کند. بازیگر پانتومیم تا زمانی که از حرکات روزمره ـ و در حد معنایی روزمره ـ استفاده کند با انبوه تماشاگرانش تفاوتی ندارد. اما از زمانی که با حرکات روزمره، بار معنایی پیچیده‌تری را انتقال دهد یا حرکات نوینی را به‌کار گیرد از تماشاگران متفاوت می‌شود و دیدنی خواهد شد. به‌کارگیری حرکات «فراروزمره» توان ذهنی و توان بدنی ویژه‌ای می‌طلبد و همین ویژگی‌ها مرز تفاوت بازیگر پانتومیم با آدم معمولی‌ست. هرچه این ویژگی‌ها عمیق‌تر، تربیت شده‌تر و در عین حال همه‌فهم‌تر باشد آن بازیگر هنرمندتر خواهد بود. درواقع مرز کار هنری یک بازیگر پانتومیم با تماشاگرانش، سطح فهم و توان و تخیل استفاده از حرکات ـ هم به لحاظ معنایی و هم به لحاظ مهارتی ـ ست. چون شاعری که تفاوتش با خواننده‌ی اشعارش در فهم و توان استفاده از کلمات به اضافه‌ی تخیل غنی‌ست.

در مورد بازیگر ـ به معنای عام ـ هم به‌همین ترتیب باید مرز و تفاوتی میان او و تماشاگرانش باشد تا تماشایی شود. در غیراین‌صورت جذابیتی برای تماشاگران باقی نمی‌ماند تا به تماشای بازیگری‌اش بنشینند. بازیگر درصورتی‌که بتواند چیزی «تماشایی» ارایه کند می‌تواند تماشاگر را به تماشا بکشاند.

به شروع نوشته برمی‌گردم. اگر قرار شود بازیگری، نقش یک «پیر» را بازی کند، اولین فکر همان حرکات نشانه‌ایِ روزمره است که بنا به قرارداد، معنی «پیری» را از ذهنی به ذهن مقابل منتقل می‌کند. اگر بازیگر برای بازی «پیری» از همین حرکات استفاده کند، هیچ عمل نمایشی که «تماشایی» باشد خلق نکرده و نباید انتظار داشته باشد تماشاگری به تماشا بنشیند. او هنوز پا را از مرز روزمرّگی فراتر نگذاشته و تفاوتی میان خود و تماشاگرش ایجاد نکرده. به زبان دیگر هنوز عملی هنری که مبتنی بر فهم و توان و تخیلی فراروزمره باشد انجام نداده. فراروزمرّگی ـ چون یکی از مشخصات کارکرد هنری ـ برای خلق هنری

www.ketabha.org

لازم است، ولی کافی نیست.

علوم هم فراوند هستند اما هنر نیستند. مسایل مبتلابهِ علم، میرا یا دست‌کم کهنه‌شونده‌اند. اما مسایل مبتلابهِ هنر، نه میرا و نه کهنه‌شونده بلکه ازلی و ابدی هستند. هندسه‌ی فیثاغورث و قانون جاذبه‌ی نیوتن سال‌هاست کهنه شده‌اند و آخرین کشفیات و اختراعات کامپیوتری و ماهواره‌ای، فردا یا ساعتی بعد، آخرین نیستند. اما سروده‌های *سوفوکل* و شکسپیر همچنان زنده و در نوع خود آخرین‌اند. علم هر روز به عرصه‌ای نو می‌رسد که عرصه‌های گذشته را رنگ کهنگی و فرسودگی می‌زند. اما هنر فقط به ذات و فطرت بشر مشغول است. به عشق، کینه، حسد، قدرت، مبارزه‌جویی، خوبی، بدی، توطئه‌گری، تردید و... نظر دارد. مسایلی که هزاران سال قبل و هزاران سال بعد تفاوتی نمی‌کنند. بشر همیشه درگیر و دچار این موضوعات بوده و خواهد بود. فقط شکل و محیط بروز آن‌ها تفاوت می‌کند.

بازیگر به‌عنوان یک هنرمند اول باید از تخیل روزمره و توان تکنیکی یک تماشاگر فراتر برود تا بتواند تماشاگر را به تماشا بکشاند. پس برای رسیدن به این مرز باید فکر اول را گذاشت و گذشت. فکر اول یعنی استفاده از حرکات نشانه‌ایِ متداول عام. وقتی قرار است «پیری» را بازی کنیم، باید از نشانه‌ی عام «پیری» که پشت خم کردن و لرزاندن صداست بگذریم. کار از این لحظه البته سخت می‌شود.

حرکت نشانه‌ای «پیری» فقط یک مفهوم است. یک آدم خاص را تعریف نمی‌کند. مثل «گل». وقتی می‌گوییم «گل» راجع به هیچ «گل» خاصی صحبت نمی‌کنیم. نشانه‌ی «پیری» هم راجع به هیچ «پیر» خاصی توضیح نمی‌دهد. از لحظه‌ای که «پیری» را به زن و مرد تقسیم می‌کنیم، تعریف خاص را شروع کرده‌ایم. زن پیری که کجا، چگونه و چه زمانی زندگی می‌کند؟ وقتی تعریف نقش را خاص‌تر کنیم لزوماً حرکات و نشانه‌های خاص‌تر خود را نشان می‌دهند، و از مفهوم کلی «پیری» دور می‌شویم؛ یعنی از انتزاع فاصله می‌گیریم و هرچه عینی‌تر می‌شویم؛ در واقع به نقش نزدیک می‌شویم.

این‌جا هم نشانه‌های فراوان و عامی برای عینی کردن نقش وجود دارد که به

www.ketabha.org

فکر بازیگر خواهد رسید. اما بازیگر باید فکر دوم را هم بگذارد و بگذرد. کار باز هم سخت‌تر می‌شود؛ اما لذت کار فراوان‌تر خواهد شد. چون دیگر پا را از مرز روزمرّگی فراتر گذاشته و به کشف خواهد پرداخت. و یکی از بزرگترین لذت‌ها، کشف است. در دوران فکر دوم، زمان، مکان و موقعیت نقش را می‌یابیم و نشانه‌های حرکتی خاصی هم که بیانگر باشند یافته‌ایم. اما «نقش» یک مجسمه‌ی متحرک نیست. بلکه قرار است در یک ارتباط زنده با محیط و آدم‌های اطرافش زندگی کند. این ارتباط، آدمی را به عمل و عکس‌العمل زنده وا می‌دارد. عمل‌ها و عکس‌العمل‌های کلی و روزمره باز به مفاهیم و تعاریف انتزاعی برمی‌گردد که استنتاج رفتار آدم‌های گوناگون در شرایط زمانی و مکانی و موقعیتی متفاوت است و بازیگر قرار نیست یک استنتاج را بازی کند، بلکه قرار است نقشی را بازی کند که یکی از همه‌ی این افراد یا نماینده‌ی گروهی از این‌همه افراد است. از این‌جا به بعد کار برای تماشاگر جذاب و دیدنی‌ست. در این دوران بازیگر به نقش جان می‌دهد، نقشی که در ذهن بوده یا روی کاغذ نوشته شده در قالب بازیگر زنده می‌شود. این زندگی در دوران فکر سوم اتفاق می‌افتد. اما نقش با این‌که زنده شده و زندگی می‌کند، خصوصیتی ندارد. موجودی شبیه هیولای فرانکنشتین است. فقط هست. جذاب است. چون آن هیولا هم جذاب است. اما آدم نشده، چون هنوز به دنیای محیطش آموخته نیست. احساساتش و عواطفش را نمی‌شناسد، هرچند که احساسات و عواطف هیچ‌کس عمیقاً قابل شناخت نیست، اما در حدی مثل بقیه‌ی انسان‌ها امکان شناخت دارد. عواطف و احساسات در حد شناخته شده قابل پیش‌بینی هستند؛ اما همه‌ی آدم‌ها گاه عمل‌ها و عکس‌العمل‌هایی دارند که خودشان و اطرافیان‌شان را شگفت‌زده می‌کنند. این بخش مربوط به گستره‌ی شناخته نشده‌ی احساسات و عواطف آدمی‌ست. هیولای فرانکنشتین باید در حد آدم معمولی عمل و عکس‌العمل قابل پیش‌بینی و غیر قابل پیش‌بینی داشته باشد. کشف این حالات و نشان دادن آن‌ها توسط حرکت، به گذاشتن و گذشتن از فکر سوم بر می‌گردد... بله کار خیلی سخت‌تر می‌شود.

فکر چهارم به رام کردن و اجتماعی کردن هیولای فرانکنشتین برمی‌گردد. از

www.ketabha.org

این‌جا به بعد قرار است تماشاگر شگفت‌زده شود. یکی از لذت‌های تماشاگر چشم‌چرانی‌ست. و لذت برتر شگفت‌زدگی‌ست. نمایش اعم از تآتر و سینما، تماشاگر را به چشم‌چرانی می‌برد و بازیگر با خلق یک آدم در برابر دیدگان تماشاگر او را شگفت‌زده می‌کند و زمانی که توانست این آدم را رام کند شگفتی را به اوج می‌رساند. یعنی زمانی که توانست هیولا را اجتماعی کند. کاری که دکتر فرانکنشتین نتوانست و جان خود را بر اثر همین نتوانستن از دست داد.

اما جادوی بازیگری زمانی اتفاق می‌افتد که هیولای رام شده ـ یعنی آدم شده ـ بخواهد واقعاً زندگی کند. تماشاگر در آن واحد دو آدم را در یک جسم در برابر خود دارد. بازیگری که دارد بازی می‌کند و هیولای رام شده‌ای که می‌خواهد زندگی کند. بدن و جسم نمایشی متعلق به کدام این‌هاست؟ روح کدام‌یک فرمانروای آن بدن است؟ هر دو. عده‌ای از بازیگران به تسخیر هیولای فرانکنشتین درمی‌آیند. به‌همین دلیل است که گاه کارهای دیوانه‌واری از آن‌ها سر می‌زند و حتی پس از اتمام بازی مدت‌ها باید استراحت کنند تا از تسخیر آن روح آزاد شوند. مثل *ویوین لی* و *سوزان هیوارد* پس از بازی در فیلم‌های «اتوبوسی به‌نام هوس» و «می‌خواهم زنده بمانم» که پس از اتمام فیلمبرداری مدت‌ها استراحت کردند و تحت مداوا بودند، و بازیگرانی از تآتر هنری مسکو که تا آخر عمر در تسخیر ماندند و مُردند. و در مقابل داریم بازیگرانی که با تکنیک‌شان هیولا را تسخیر کردند و هرگز نگذاشتند خود را بروز دهد. این بازیگران بیشتر شبیه عروسک‌گردان‌های تآتر هستند. که در همه حال مهار عروسک را به‌دست دارند و هر زمان مهار را قطع کنند، عروسک روی صحنه ولو می‌شود. آن‌ها پس از بازی، هیولا را پشت صحنه ولو شده رها می‌کنند و می‌روند. هر دوی این بازی‌ها مشکل دارند. بازی اولی سرکش و بازی دومی بی‌روح است. اوج بازی بازیگر زمانی‌ست که بتواند این دوگانگی را در تعادلی زیباشناسانه برای تماشاگر عرضه کند؛ و تماشاگر با این تناقض درگیر شود که نقش را ببیند اما نداند که بازیگری در حال اجرای آن است و در آن، بازیگری را ببیند که در حال روایت نقش است. بازیگر در اوج خلاقیتش روی لبه‌ی تیغ این زیباشناسی بند بازی می‌کند.

www.ketabha.org

بازیگر باید بتواند باور تماشاگر را تسخیر کند اما خودش تسخیر نشود. پس به یک قدرت روحی احتیاج دارد که بتواند در حد باور تماشاگر به هیولا آزادی عمل بدهد، در ضمن بتواند خودش را حفظ کند. جادوی بازی در این لحظه به شکل ناب و قابل تکرار رخ می‌دهد. به‌همین خاطر بازیگر پس از بازی به‌شدت خسته است. چون در آن واحد دوبار زندگی کرده است ـ یک‌بار به‌عنوان نقش و یک‌بار به‌عنوان بازیگر روایت‌کننده‌ی نقش ـ و این زندگی پر است از کوشش‌های سخت در برابر تماشاگرانی که نباید سختی کشمکش را ببینند و باید زیبایی و هماهنگی حاصل این مبارزه را شاهد باشند. جایی میان بودن و نبودن.

دیروزوامروزبازیگری

۱ـ نمی‌دانم از چه زمانی، چگونه و چرا در فرهنگ نقد سینمایی ما «بازی تآتری» با «بازی بد یا بازی کهنه» مترادف شده است. چون هر زمان که بخواهند به بازیگری بگویند خوب بازی نمی‌کنی، می‌گویند «تآتری» بازی می‌کنی.

در این نوشته کوشش می‌کنم آنچه را که به «بازی تآتری» شهرت یافته تعریف کنم، تا به‌این‌وسیله از تآتر اعاده‌ی حیثیت شود. آنچه به غلط در سینما به «بازی تآتری» معروف شده، نوع بازی‌های اغراق‌آمیز است. یعنی آن بازی‌هایی که برای نشان دادن احساسات، عواطف، روحیات، موقعیت‌های طبقاتی، نگرش فرهنگی، روابط خانوادگی و جایگاه مادی و معنویِ نقش، بزرگ‌نمایی می‌کنند. لازم است این بزرگ‌نمایی و اغراق را معنی کنم. اما قبل از آن لازم است بگویم اکثر بازیگران بزرگ سینما از تآتر به سینما آمده‌اند و اصلاً بعضی از آن‌ها به وضوح تآتری بازی می‌کردند. یکی از بارزترین نمونه‌ها کاترین هپبورن است که اکثر منتقدان این مطلب را راجع به او نوشته‌اند و درضمن او را تحسین کرده‌اند. و لازم به ذکر است که او در سینما چهار جایزه‌ی اسکار را نصیب خود

www.ketabha.org

کرده و بیشتر از هر بازیگر هم‌دوره و قبل از خودش نامزد جایزه‌ی اسکار بوده است. این مثال را به این دلیل آوردم که بگویم بازی تآتری لزوماً بد نیست. حتی در سینما هم می‌تواند معنی داشته و تحسین برانگیز باشد. آنچه که در عالم نقد سینمایی جاافتاده، یک اشتباه محض و خلط مبحث است. بازی تآتری لزوماً اغراق‌آمیز نیست. بازی تآتری لزوماً درشت‌نمایی نمی‌کند و گاه برعکس آن عمل می‌کند. بازی تآتری استیلیزه می‌کند. گاه تا حد نهایت خلاصه می‌کند و گاه یک حرکت را در فضا گسترش می‌دهد. اغراق از نوعی که صحبت شد مقوله‌ای‌ست که سعی می‌کنم درباره‌اش توضیح دهم. بگذارید با آن مثال تکراری شروع کنم: اگر از یک «غیر بازیگر» بخواهیم «پیری» را نشان دهد، چه می‌کند؟ بلافاصله کمرش را خم می‌کند، یک دستش را طوری در فضا به حرکت درمی‌آورد که گرفتن عصا را تداعی کند، دست دیگرش را به کمر می‌زند و لرزان راه می‌رود. فرق نمی‌کند این «غیر بازیگر» زن باشد یا مرد، کودک باشد یا بزرگسال، ایرانی باشد یا خارجی. این یک نشانه‌ی جهانی برای پیری‌ست. هیچ‌کس هم نمی‌داند این نشانه کی، کجا و چگونه طراحی شده است. این یک نشانه‌ی بشری‌ست. از این نشانه‌ها فراوان داریم. مثل نشانه‌های حرکتی فقیر، پولدار، خسیس، عاشق، دلیر، ترسو و الی آخر. اجداد این نشانه‌ها آن دسته از حرکت‌هایی هستند که در زندگی روزمره ـ مثل کلمات ـ به‌وسیله‌ی آن‌ها نیازهای‌مان را بیان می‌کنیم. [مثل حرکت‌های معادل بیا، برو، بشین، بلند شو، ادامه بده، ساکت، بخور، بله، نه، شاید و...] گاهی جمله‌ای را فقط با حرکت بیان می‌کنیم. این حرکات در شکل‌های پیچیده‌تر و نمادین به بیان تیپ‌های اجتماعی هم می‌پردازند. آیا این حرکات ما را از کلمات بی‌نیاز می‌کنند؟ اجازه بدهید جلوتر برویم. اگر با دید حرفه‌ای‌تری به این حرکات بنگریم خواهیم دید علاوه بر انبوه حرکاتی که وجود دارد، می‌توانیم انبوه دیگری از این نوع حرکات را طراحی کنیم و اصلاً می‌توانیم با این حرکات در برابر جمع، «نمایشی» را اجرا کنیم. در نمایش می‌توانیم از کلمات بی‌نیاز باشیم، زمانی که بتوانیم یک «پانتومیم» اجرا کنیم. پانتومیم اصلاً حرکت خالص است به علاوه‌ی مهارت و تکنیک بدنی بازیگر. پانتومیم قرار است فقط به‌وسیله‌ی حرکات، داستانی را

www.ketabha.org

بازگو کند. قرار است با حرکات، مفاهیم نمایشی را منتقل کند. قرار است با حرکات، احساسات و عواطفی را بیان کند. در نتیجه بازیگر پانتومیم باید حرکات را طوری طراحی و اجرا کند که برای «همه» قابل فهم باشد. پس به حرکات بشری رجوع و از آن‌ها شروع می‌کند. این حرکات در زندگی روزمره‌ی «همه» وجود دارد. کودک شاید قبل از فهم و فراگیری کلمات، همین حرکات را می‌آموزد، و استفاده می‌کند. به‌همین دلیل است که وقتی از هر «غیر بازیگری» بخواهیم «پیری» را نشان دهد، لزوماً به زبان حرکتی روزمره روی می‌آورد. پانتومیم کلاسیک هم با پالایش همین حرکات شروع شد. «بازی تآتری» مدیون پانتومیم است اما همان پانتومیم نیست. تآتر کلاسیک اصلاً بر کلمات و بیان کلمات استوار بود. بیشتر یک خطابه‌ی جمعی بود. بعدها به ضرورت زمان پانتومیم را به خود پذیرفت و آن را در خود حل کرد. خطابه به‌علاوه‌ی پانتومیم، یا به زبان امروزی بیان به‌علاوه‌ی حرکت، تآتر به معنای عام را پدید آورد.

رد پای پانتومیم در تآتر کلاسیک، سنتی و اشرافی کاملاً قابل تشخیص است. در این نوع تآترها، همه‌ی تیپ‌ها مشخص‌اند. حرکات تیپ‌ها از پیش تعیین شده است. اگر بازیگری از نوع بیان و حرکت تیپ‌ها عدول یا تخطی می‌کرد، حذف می‌شد. بازیگر فقط می‌توانست در چهارچوبی مشخص کار کند. فقط شیرینی یا جذابیت شخصی او بود که نقش را دلپذیرتر می‌کرد. دقت کنید! شما در استفاده از حرکات روزمره نمی‌توانید نوآوری کنید. نمی‌توانید حرکت «بیا» را جور دیگری اجرا کنید. حرکت «سلام» تغییر ناپذیر است. مثل کلمات. اما در طول سالیان ممکن است صیقل بخورد و شکل عوض کند. یا با ظهور یک تیپ اجتماعی تازه، فرهنگ کلامی و به‌خصوص حرکتی او هم جا باز کند.

همان‌طور که ما در زندگی روزمره مجبور به رعایت قراردادهای حرکتی هستیم، بازیگر سنتی هم مجبور به رعایت ژست‌های قراردادی‌ست. ژست‌هایی که همه‌ی تماشاگران آن‌ها را از بر هستند. چرا که این ژست‌های قراردادی هیچ‌گاه توسط بازیگر در صحنه خلق نمی‌شدند؛ بلکه از قبل وجود داشتند. در حافظه‌ی نمایشی مردم طبقه‌بندی شده، سینه به سینه نقل و مثل یک آیین، محترم شمرده می‌شدند. فقط همچون زبان روزمره در طول سالیان روی

www.ketabha.org

صحنه صیقل خوردند و به مرور، رنگ زمان گرفتند. سنت‌های پانتومیم تا آن‌جا که به مسایل کلی بشری مرتبط است همیشه تازه می‌مانند و کهنه شدنی نیستند. اما آن‌جا که از خصلت‌های بشری دور شده و به بیان حالات تیپ‌های اجتماعی می‌پردازند، با جابه‌جایی و نابودی آن تیپ‌ها رنگ می‌بازند و یا نابود می‌شوند. اوج تکلف این هنر در قرن نوزدهم است؛ که سعی می‌کند همه‌ی حرکات را در قالب بورژواهای تازه به‌دوران رسیده طبقه‌بندی کند. *فرانسوا دلسارته* که یکی از پیشتازان طبقه‌بندی ژست‌های بیانی بازیگران و سخنرانان بود ـ هرچند امروز یادداشت‌های پراکنده‌ی *دلسارته* عملاً گمنام مانده ـ اما [طرز تفکرش درباره‌ی «علایم بازیگری» به تعیین خط مشی بازیگر در امریکای ابتدای قرن کمک‌های زیادی کرد؛ تأثیر نظرات او در واقع‌گرایی روان‌شناختی دوران سینمای صامت هم ادامه یافت و حتی امروز هم می‌توان ردپای نظراتش را یافت که خودش اسمش را گذاشته بود «کارکرد نشانه شناسانه‌ی ژست‌ها». مطالعات او موجب به‌دست آمدن فرمول‌هایی برای حالات بازیگر شد]*.

فرمول‌های *دلسارته* بر مبنای فرمول‌هایی بود که سالیان سال در زندگی وجود داشته و حسابی صیقل خورده بودند مثل: شانه بالا انداختن به نشانه‌ی قبول نداشتن و بی‌اهمیت بودن؛ دست به پیشانی بردن و تنگ کردن چشم‌ها به نشانه‌ی تفکر؛ انگشت حیرت به دندان گزیدن؛ نزدیک کردن پشت دست به دهان، به نشانه‌ی ترسیدن و تعجب و حیرت؛ بشکن زدن به نشانه‌ی فهمیدن؛ چشم به زمین دوختن به هنگام خجالت و تفکر و گریز از واقعیت؛ جویدن ته قلم به هنگام نوشتن، به نشانه‌ی دنبال مطلب گشتن و فکر کردن و لمس چانه به نشانه‌ی چاره‌اندیشی...

دلسارته می‌آموزد: «اگر موقع سوآل کردن، بازیگر دست به سینه باشد بوی تهدید می‌دهد**». مشکل این نوع نگاه به بازیگری این‌ست که از همه‌ی بازیگران می‌خواهد فقط یک نوع حرکت کنند و اعمال واحدی را انجام دهند.

* برگرفته از کتاب «بازیگری در سینما» نوشته‌ی جیمز نیومور؛ ترجمه‌ی حمیدرضا منتظری؛ انتشارات مجله‌ی دنیای تصویر. ** همان.

www.ketabha.org

درست مثل نمایش‌های سنتی خودمان. حرکات اشقیا و اولیا توسط هر بازیگری واحد است. فقط گرمی و شیرینی شخصی بازیگر عامل جذابیت اوست. حرکات سیاه و حاجی در همه‌ی سیاه‌بازی‌ها واحد است و جذابیت نمایش فقط به شیرینی بازیگر برمی‌گردد. [سبک پانتومیم با همه‌ی زیبایی‌هایش، تلاش‌هایی کاسب‌کارانه هم به‌همراه داشت و گاهی تعلیمات آن موجب رفتاری پرآب و تاب و خودنمایانه می‌شد. کافی‌ست نگاهی بکنید به کتاب «درس‌هایی از هنر بازیگری» [۱۸۸۹] *ادموند شافتزبری*، که یکی از مقلدین امریکایی *دلسارته* بود. در ابتدای کتاب، *شافتزبری* می‌نویسد «این کتاب اثری‌ست جامع و عملی برای همه‌ی کسانی که می‌خواهند بازیگری حرفه‌ای بشوند و همه‌ی سخنرانانی که می‌خواهند از قدرت بیان دراماتیک استفاده کنند؛ که به راستی بر سرمیز خطابه و روی صحنه‌ی نمایش کلید موفقیت است.» و بعد از این‌که می‌گوید آثار *دلسارته* را مطالعه کرده و «بسیاری محسنات و برخی معایب» در آن پیدا کرده، راهنمای بازیگری خودش را ـ با ۱۰۶ طرح و همه‌اش هم با تصویر همین یک مرد سبیلو ـ ارایه می‌دهد.

نویسنده‌ی دیگری از این دست، *شارل اوبر* فرانسوی‌ست که کتاب هنر پانتومیم او در سال ۱۹۲۷ به انگلیسی ترجمه شد. *اوبر* گاهی بازیگران فیلم‌های صامت را مخاطب قرار می‌دهد. او هیچ‌جا اسمی از *دلسارته* نمی‌برد، ولی روی نشانه‌شناسی تأکید زیادی دارد و فهرست مصوری از حالات پاها، شانه‌ها، سینه، شکم، بازوها، دست‌ها و عضلات صورت و معانی احتمالی‌شان ارایه می‌دهد. طبق نظریات او اگر کسی وزنش را روی دو پایش بیندازد و دو انگشت

www.ketabha.org

شستش را در حلقه‌ی آستین جلیقه‌اش فرو ببرد، معنایش «اطمینان، استقلال رأی، سرحال بودن و اعتماد به‌نفس» است. اگر دست‌هایش را جلوی سینه‌اش روی هم بگذارد، نشانه‌ی «انتظار و تفکر» است. اگر سرش را بین دو دست بگیرد، معانی احتمالی‌اش این‌هاست: «چه باید بکنم؟ همه چیز از دست رفت، سرم درد می‌کند، ناامیدی بالاخره دیوانه‌ام می‌کند.*»]

این شیوه‌ی سنتی بازیگری‌ست که بعضی آن‌را با «بازی تأتری» اشتباه می‌گیرند. البته بعضی از بازیگران هنوز به این شیوه وفادار مانده‌اند. مشکل و ضعف این شیوه‌ی بازیگری در قرن حاضر، عدم گنجایش آن برای طرح انسان مدرن است. انسان معاصر و مدرن در چهارچوب تیپ و قراردادهای از پیش تعیین و تبیین شده قابل تعریف نیست. این شیوه‌ی بازی فقط قادر به بیان خصلت‌های کلی بشری و یا اجتماعی‌ست و از نمایش فردیت و شخصیت عاجز است. به‌همین دلیل است که در اواخر قرن نوزدهم میلادی و اوایل قرن بیستم با خیزش انقلابیونی چون *ویلیام آرچر*، *آندره آنتوان* و *استانیسلاوسکی* «بازی ناتورالیستی» متولد می‌شود. شیوه‌ای از بازیگری که می‌تواند انسان مدرن را نمایش دهد.

حالا می‌توانم به اول نوشته برگردم و با خیال راحت بنویسم اگر کسی «بد» بازی کرد «تأتری» بازی نکرده است، بلکه «بد» بازی کرده است. اگر کسی «غلو شده و اغراق‌آمیز» بازی کرد، «تأتری» بازی نکرده است بلکه به سنت‌های قرن نوزدهمی پانتومیم وفادار است. یا این‌که نتوانسته از بندهای این نوع بازی رهایی یابد و به افق‌های نوینی برسد.

۲ ـ عمر «بازی ناتورالیستی» تقریباً به اندازه‌ی عمر سینماست. اما بازیگری در سینما با سنت‌های «ناتورالیستی» تا سال‌ها بعد بیگانه می‌ماند. بازی سینمایی در اوایل تولد سینما با شیوه‌های پانتومیم قرن نوزدهم شکل می‌گیرد. به سینمای صامت و بازی در این سینما نگاه کنید. بازی در سینمای صامت اصلاً بر سنت‌های پانتومیم استوار است.

* همان.

www.ketabha.org

با این‌که *استانیسلاوسکی* تئوری‌های خود را در روسیه مطرح می‌کند و *آیزنشتاین* هموطن اوست، اما بازی در فیلم‌های او هیچ قرابتی با دستگاه فکری *استانیسلاوسکی* ندارد. شاید در آن سال‌ها برای سینما مسایل دیگری مهم بوده، مثلاً «مونتاژ». تئوری‌های *کوله‌شف* هم درباره‌ی بازی بیشتر مربوط به مونتاژ است. با این‌که *کوله‌شف* و پودوفکین دارند درباره‌ی بازیگری صحبت می‌کنند، اما در اصل دارند درباره‌ی «دکوپاژ» و «مونتاژ» بحث می‌کنند. آنچه از *کوله‌شف* معروف شده و سر زبان‌ها افتاده این است که می‌توان تصویر یک چهره‌ی واحد از آدمی را به تصاویر موضوعات متفاوت قطع کرد و هربار نتیجه‌ی دیگری گرفت. این داستان جز این‌که اهمیت کارگردان و تدوین‌گر را به بازیگر گوشزد کند درس دیگری به وی نمی‌دهد. اما مستقیماً به کارگردان و تدوین‌گر درس می‌دهد.

سینما پس از ناطق شدن هم، سنت‌های پانتومیم را رها نکرد. این در حالی بود که، تآتر «بازی ناتورالیستی» را تجربه می‌کرد و سنت‌های این نوع بازی را به‌وجود می‌آورد. بازی ناتورالیستی پس از یک دوره‌ی طولانی پالایش تآتری وارد سینما شد.

امروز اگر کسی در سینما به ادا و اصول‌های تکراری و قراردادهای کهنه و حرکتی و فرمول‌های از پیش تعیین شده‌ی بازیگری متوسل شود، مطمئناً «تآتری» بازی نمی‌کند بلکه بر اساس نوع و سنت‌های سینمای صامت و اوایل سینمای ناطق بازی می‌کند. می‌توانیم درباره‌ی چنین بازیگری بگوییم هم‌عصر خودش نیست و متعلق به دورانی سپری شده است.

اما در سینمای صامت امریکا و سپس سینمای ناطق، استعدادهای درخشانی وجود داشتند که جلوتر از زمان خودشان حرکت می‌کردند، همچون *چارلی چاپلین*. با این‌که او از سنت‌های پانتومیم پیروی می‌کرد اما بعضی مواقع با تمسخر این سنت‌ها به افق‌های نوینی دست می‌یافت؛ همچنین است *باستر کیتون*. سپس *اورسن ولز* نابغه را داریم که نوع بازیگری‌اش را می‌توان بیشتر به دوران بعد از او متعلق دانست. همچنین است *همفری بوگارت*. می‌خواهم بگویم بازی ناتورالیستی یکباره و خلق‌الساعه با *استانیسلاوسکی* شروع نشد.

www.ketabha.org

فقط او این نوع بازی را نگره‌پردازی کرد؛ و همچنین می‌خواهم بگویم بازی ناتورالیستی با *استلا آدلر* و *لی استراسبرگ* به سینما نیامد بلکه «آموزش» این نوع بازی با آن‌ها آغاز شد و بازیگری سینما صاحب تعریف جدیدی شد. در واقع با *استلا آدلر* و *لی استراسبرگ* نهضت ناتورالیسم، علنی و تثبیت می‌شود. از این‌به‌بعد است که بازی ناتورالیستی در سینما پردازش می‌شود و سنت‌های سینمایی‌اش شکل می‌گیرند.

حالا که نسل سوم یا چهارم این بازیگران جلوی دوربین می‌روند، پشتوانه‌ای محکم از این سنت‌ها دارند. اما اگر به سینمای ایران نگاه کنیم، جای این سنت‌ها خالی‌ست. اگر *مارلون براندو* ـ از نسل اول بازیگران ناتورالیست ـ با یک زیر پیراهن وارد سینما می‌شود و سینما را فتح می‌کند، کارگردانش *الیا کازان* است که خود از بنیان گذاران *اکتورز استودیوست*؛ یعنی از بانیان جنبش ناتورالیست. و فیلمنامه‌ی «اتوبوسی به‌نام هوس»، از شخصیت‌پردازی یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویسان قرن بیستم یعنی *تنسی ویلیامز* برخوردار است.

دوستانی که بازی‌های بازیگران امروز سینمای ایران را با *مارلون براندو* و بازیگران نسل‌های بعدی او مقایسه می‌کنند، هرگز کارگردان‌های ما را با *الیا کازان*، و عمق و شخصیت‌پردازی فیلمنامه‌های ما را با آثار *تنسی ویلیامز* مقایسه نمی‌کنند. با این‌که همه معتقدیم سینما کاری گروهی‌ست، اما بازیگر باید شخصیتی را که در فیلمنامه پردازش شده، جان ببخشد. اگر شخصیت‌های فیلمنامه تک‌بعدی و پردازش نشده باشند بازیگر را خودبه‌خود به‌سمت قراردادهای تیپ‌های تک‌بعدی می‌کشاند. وقتی سینمای ما هنوز اجازه نمی‌دهد بازیگر «راش»ها را تماشا کند و بازی‌اش را تصحیح کند، وقتی در بیشتر مواقع فیلمبردارها خیلی مخفیانه اندازه‌ی نما را به بازیگر می‌گویند و... نمی‌توانیم از یک جنبش سخن به میان بیاوریم و به تبع آن نمی‌توانیم در مورد سبک بازی صحبت کنیم. ما همه اندازه‌ی هم هستیم؛ کارگردان و بازیگر و فیلمنامه‌نویس و فیلمبردار و منتقد و طراح و...، و با هم رشد خواهیم کرد. بازیگری را نمی‌توان جدا از بقیه، نقد و بررسی کرد. یک بازیگر واحد با کارگردان‌های متفاوت، بازی‌های متفاوتی ارایه می‌دهد. بعضی کارگردان‌های

www.ketabha.org

سینمای ایران بازیگر را تا حد درخشش به نمایش می‌گذارند؛ و تعدادی از بازیگران هم فیلم‌های بعضی از کارگردان‌ها را نجات می‌دهند... با تمام این احوال وقتی بحث‌های این‌چنینی مطرح می‌شوند معنی‌اش اینست که جنبش آغاز شده است.

در این مقطع وظیفه‌ی ما گسترش همین بحث‌ها، و عمق بخشیدن به نظرات است؛ نه تنها در ارتباط با بازیگری، بلکه در همه‌ی زمینه‌های سینمایی. این وظیفه هم فقط بر عهده‌ی بازیگران یا کارگردانان نیست. بلکه بر عهده‌ی منتقدان ماست. چراکه کار نظریه‌پردازی بر عهده‌ی منتقدان است و کار پردازش عملی به عهده‌ی بازیگران و کارگردانان. اگر روزگاری چنین گفت‌وگویی میان ما برقرار شود، مطمئناً نتایج درخشانی خواهد داشت. چنین گفت‌وگویی در اروپا و به‌خصوص در امریکا وجود داشته و دارد. وظیفه‌ی ما فقط ترجمه و درس گرفتن نیست. این بخشی از کار ماست. کار اصلی ما برقراری چنین گفت‌وگویی در چهارچوب سینمای شرق و به‌خصوص سینمای ایران است. و یادمان باشد سینمای ایران یعنی همینی که داریم. همین کارگردان‌ها، همین بازیگران، همین فیلمنامه‌نویسان، همین فیلمبردارها، همین طراحان و همین تهیه‌کنندگان، همین مجلات و همین منتقدان...

پس قرارمان را با هم بگذاریم: «بازی بد» ربطی به «بازی تآتری» ندارد.

بازیگری؛ وسوسه‌ها و وسواس‌ها

کمتر کسی را می‌توان یافت که روزی نخواسته باشد «بازیگر» شود، یا دست‌کم نخواسته باشد در فیلمی «بازی» کند. همین وسوسه باعث شده تا همه به‌خود حق بدهند در زمینه‌ی بازیگری صاحب‌نظر باشند. برای طبیب بودن یا معمار بودن دست‌کم یک تأیید رسمی دولتی و چند امتحان لازم است؛ اما برای بازیگر شدن هیچ تأییدی و هیچ امتحانی لازم نیست! بارها دیده‌ایم که افرادی

www.ketabha.org

بدون هیچ پیشینه‌ای در فیلمی بازی کرده‌اند و با تعجب کامل دیده‌ایم که به تعدادی از این افراد در جشنواره‌ی رسمی فجر همان سال جایزه‌ی بهترین بازیگری هم اعطا شده است! و هیچ تشکیلات صنفی نیز ـ مانند نظام پزشکی و نظام مهندسی ـ وجود ندارد که دست‌کم بپرسد: چرا؟ در این موارد باید به کارگردان جایزه‌ی ویژه‌ای داد که توانسته از «نابازیگر» بازی بگیرد و «نابازیگر» اگر توانست نقشی غیر از خودش را به‌خوبی خودش اجرا کند، حالا لایق جایزه است.

مدیران و سازندگان فیلم اجازه دارند هر علاقمند به بازیگری را جلوی دوربین ببرند. و به این ترتیب است که آموزش بازیگری، امنیت شغلی بازیگری، اخلاق بازیگری، نقد بازیگری و خیلی مسایل ریز و درشت دیگر زیر سوآل می‌روند. سوآل‌هایی که هیچ پاسخ‌گویی ندارند.

سینمای ما پس از حدود هفتاد سال که از عمرش می‌گذرد و پس از فتح جشنواره‌های بین‌المللی فیلم و پس از ورود به بازار جهانی هیچ‌وقت به فکر نیفتاد تا برای خودش بازیگر پرورش دهد. چون همیشه یا از علاقمندان بازیگری استفاده کرد و یا از پرورش یافتگان مکتب‌های تآتری سود برد. هر زمان که فقط به صورتی زیبا و قد و قواره‌ای متناسب احتیاج داشت سراغ خیل علاقمندان رفت و هر زمان که به بازیگری صاحب تکنیک احتیاج پیدا کرد سراغ تآتر را گرفت.

برای نقش‌های کوچک هم اصلاً زحمتی متحمل نشد. مستقیماً سراغ آبدارچی گروه یا اولین عابری که از همان اطراف می‌گذشت رفت.

با این حساب این سوآل پیش می‌آید که: آیا به آموزش بازیگری احتیاجی هست؟

من جواب می‌دهم: بلی؛ دقت کنید، اکثر بازیگرانی که در سینمای ما حضور دارند و در یاد مانده‌اند، آن‌هایی هستند که آموزش دیده‌اند. اصلاً همان‌هایی هستند که از مکاتب تآتری آمده‌اند و اکثریت بازیگرانی که دست بر قضا از یاد رفته‌اند و دیده نمی‌شوند از سینما آمدند. از سوی دیگر بازیگرانی که بدون آموزش وارد سینما شدند و بعدها حرفه‌ی بازیگری برای‌شان جدی شد، به

www.ketabha.org

ضعف‌های خود پی بردند و تازه سراغ آموزش رفتند و ماندند. بازیگری نهایتاً یک تخصص است به اضافه‌ی یک دنیا علاقه که به دیوانگی می‌زند.

بازیگر باید بتواند صدا و بدن خود را هرطور که اراده کند به کار گیرد تا بتواند آن تأثیر جادویی را بر بیننده‌اش بگذارد. یعنی بتواند بیننده‌اش را تسخیر کند و با خود به دنیای نقش ببرد. به‌همین دلیل ابتدایی، از دیرباز تاکنون مکاتب گوناگونی در بازیگری ایجاد شده؛ مکاتبی که هرکدام اسلوب خود را دارند و آموزش می‌دهند. این مکاتب نه تنها برای تآتر که در سینما هم از همان قوت برخوردارند.

هر هنرمند برای عینی کردن ذهنیاتش احتیاج دارد تا عناصر و عواملی را در یک ترکیب‌بندی و یک هنجار خاص ارایه کند تا بیننده و شنونده‌اش، تأثیر بپذیرد و به ذهن هنرمند پیوند بخورد.

نقاش با ترکیب‌بندی رنگ‌ها، مجسمه‌ساز با ترکیب‌بندی احجام، آهنگساز با ترکیب‌بندی اصوات، شاعر و نویسنده با ترکیب‌بندی واژه‌ها، و بازیگر هم با ترکیب‌بندی حرکات بدن و صدایش به این مهم نایل می‌آیند.

هر هنرمند باید وسایل بیانی و ابزار کارش را به‌خوبی بشناسد و به ذات آن‌ها اشراف بیابد. بازیگر به‌عنوان هنرمند هم باید به بدن و صدایش اشراف کامل داشته باشد. و این شروع کار است. هنرمند باید آن‌چنان به وسایل بیانی‌اش مسلط باشد که دیگر به آن‌ها فکر نکند، فقط اراده کند و آن‌ها شکل بگیرند. مکانیزم «بازیگری» هم از این قاعده جدا نیست. بازیگر در مورد نقش فکر می‌کند، تصمیم می‌گیرد و سپس باید بتواند این تصمیم را با ترکیب‌بندی خاصی از حرکات بدنی و صوتی عینی کند و به مخاطب ارایه دهد. پس باید به جایی برسد که به محض خواستن و اراده کردن، صدا و بدنش فرمان ببرند. بازیگر باید حس کند و بدنش نمایش دهد. بازیگر باید فکر کند و صدا و بدنش عینی کنند.

وقتی دست شما می‌سوزد، دست شما خودبه‌خود و به‌سرعت از منبع گرما دور می‌شود. شما فرصت ندارید پس از احساس سوزش فکر کنید و سپس تصمیم بگیرید که باید منطقاً دست‌تان را کنار بکشید؛ مرحله‌ی فکر و تصمیم بر اثر تکرار و تمرین در مکانیزم ذهن و بدن شما حذف شده است.

www.ketabha.org

بازیگر باید بر اثر آموزش و تمرین به چنین ارتباطی بین ذهن و بدن برسد؛ نه تنها در مورد حس سوزش بلکه در مورد تمام احساسات و رفتارهای آدمی. او باید بتواند بی‌نهایت کنش و واکنش از بی‌نهایت آدم را که قرار است نقش‌شان را بازی کند، بدون واسطه‌ی مرحله‌ی تصمیم، از ذهن به عین تبدیل کند.

این آمادگی، به تمرین و ممارستی تحت آموزش استاد احتیاج دارد. هر آدم در محدوده‌ی گفتاری و رفتاری خاصی قرار دارد. این حدود را ملیّت، خانواده و شغل او تعیین می‌کنند. هر شغل به فعالیت بخشی از ماهیچه‌های بدن احتیاج دارد. بقیه‌ی ماهیچه‌ها غالباً بی‌استفاده و بی‌کار هستند. صدا هم همین سرنوشت را دارد و حتی احساسات و عواطف ما هم نسبت به شرایط محیطی و اخلاقی نمودهای عینی بسیار محدودی دارند. اما بازیگر که قرار است به‌جای همه‌ی این شغل‌ها، آدم‌ها و ملیّت‌ها بازی کند، نمی‌تواند به لحاظ بدن، صدا و نمود عواطف محدود باشد. این شمول و گستردگی ذهنی و بدنی، بدون آموزش میسر نخواهد شد.

البته سینما همیشه به بازیگر محتاج نیست. در سینما و در شیوه‌های کارگردانی مکاتب گوناگونی هست. مثلاً مکتبی بازیگر را شیئی در کمپوزیسیون می‌داند. این دیدگاه اصالت را به ترکیب‌بندی تصویری می‌دهد و از بازیگر توقعی بیش از بقیه‌ی اشیای صحنه ندارد. حرکت و گویا بودن بازیگر اهمیتی بیش از حرکت و سر و صدای اشیا ندارد.

این سینما، قصه‌گو نیست و در نتیجه شخصیت‌پرداز هم نیست. پس قاعدتاً بیشتر به یک اندام مناسب احتیاج دارد تا به یک بازیگر.

نگاه دیگری که می‌خواهد فیلمی به شدت طبیعی بسازد و تا حد مستند شاعرانه پیش می‌رود، از اشخاصی استفاده می‌کند که بازیگر نباشند تا کارگردان بتواند از او کنش و واکنش‌های طبیعی شکار کند. در این سینما «نابازیگر» نمی‌داند قصه چیست. فقط کارگردان است که همه چیز را می‌داند. «نابازیگر» را در موقعیت‌هایی قرار می‌دهند و از او واکنش‌هایی ضبط می‌کنند. شاید موقعیت‌ها به‌طور مجزا به ماجرای فیلم هیچ ارتباطی نداشته باشد. اصلاً موقعیت‌ها برای ایجاد واکنش‌هایی‌ست که قرار است شکار و ضبط شود. مهم

www.ketabha.org

این است که کارگردان به عکسی که می‌خواهد دسترسی پیدا کند. این مجموعه‌ی عکس است که وقتی با خواست کارگردان ردیف و تدوین می‌شود، معنی سوم پیدا می‌کند. اما مطلب من در مورد سینما به معنای عام است. در مورد سینمای قصه‌گو و شخصیت‌پرداز است. این نوع سینما بدون بازیگر می‌لنگد و به بازیگری با توانایی خلق تیپ و شخصیت احتیاج دارد.

سینمای قصه‌گو برایش مهم است که تماشاگران بسیاری فیلمش را تماشا کنند. برایش مهم است که چراغ سینماها روشن بمانند. ولی بلافاصله عده‌ای به جاده‌ی خاکی منحرف می‌شوند. منظورم سینمایی‌ست که همه‌ی کوشش آن صرف جذب تماشاگر بیشتر می‌شود و خودبه‌خود همه‌ی ارزش‌ها را فدای گیشه می‌کند. این سینمای گیشه، قاعدتاً از «ستاره» استفاده می‌کند. ستاره یعنی بازیگری که در تیپ خاصی جا بیفتد و بنا به خواست گیشه همیشه همان تیپ را تکرار کند. یعنی بازیگری که همیشه تماشاگر برای دیدن او ـ در نقشی خاص ـ به سینما می‌رود، بازیگری‌ست که فیلم بر مبنای نقش همیشگی او ساخته می‌شود، قصه برای نقش او نوشته می‌شود. در کنار «ستاره» بقیه‌ی بازیگران اهمیت‌شان در این است که او بیشتر بدرخشد. چیزی شبیه سیاه‌بازی. همه‌ی افراد موظفند موقعیت‌هایی فراهم کنند تا سیاه بتواند «مزه»ی بیشتری بپراند.

اما در فیلم‌های سالم قصه‌گو که می‌خواهد با حفظ ارزش‌های هنری و فرهنگی تماشاگر را جذب کند قاعدتاً از بازیگر استفاده می‌شود. بازیگر یعنی کسی که می‌خواهد و می‌تواند در نقش‌های متفاوتی ظاهر شود. برخی از بازیگران آنقدر به نرمی و زیبایی از جلدی به جلد دیگر می‌لغزند که تماشاگر را به حیرت وا می‌دارند. تماشاگر دوست دارد به سینما برود و ببیند این‌بار در چه جلدی فرو رفته و این‌بار او را به کجا خواهد برد.

بازیگرانی هم هستند که می‌توانم آن‌ها را تکنسین‌های فاقد خلاقیت بنامم. بازیگرانی که قادرند تقلید این و آن را اجرا کنند و باعث تفریح یا شگفتی لحظه‌ای شوند. من ترجیح می‌دهم به این گروه «هنرپیشه» بگویم.

لفظ «هنرپیشه» را نمی‌دانم چه کسی باب کرد. وقتی من بچه بودم به بازیگران می‌گفتیم «آرتیسته» شاید بعدها خواستند برای این لغت فرنگی،

www.ketabha.org

معادل فارسی درست کنند و به غلط آن را هنرپیشه معنی کردند.

هنرپیشه یعنی کسی که هنر، محل درآمد، شغل و حرفه‌ی اوست. وقتی پیشه به‌عنوان پسوند به هنر می‌چسبد کار هنری را در حد یک تکنسین معنی می‌کند و عنصر خلاقیت را به فراموشی می‌سپارد.

هنرمند در عین این‌که از قِبل هنرش امرار معاش می‌کند، اما این همه‌ی کار هنری‌اش نیست. هنرمند اگر به لحاظ روحی ارضا نشود، نمی‌تواند از ارضای مالی لذت ببرد. ارضای مالی هم برای او همیشه بعد از ارضای روحی معنی می‌شود.

بعضی نقاشان که تابلوهای تزیینی را به‌صورت زنجیره‌ای تولید می‌کنند و بعضی مجسمه‌سازان که کارهای تزیینی را برای مغازه‌های لوکس فروشی تولید انبوه می‌کنند، فقط تکنسین هستند. بازیگرانی هم هستند که زنجیره‌وار کار می‌کنند. من به آن‌ها هنرپیشه خطاب می‌کنم.

بازیگر اگر بخواهد هنرمند باشد و هنرپیشه نباشد، می‌بایست مرارت‌های فراوانی را تحمل کند. برای بازیگر شدن باید هفت شهر عشق را گشت و از هفت‌خوان رستم گذشت. بازیگر باید تکنیک‌های بازیگری را بیاموزد. اما این دوران هبوط و آغاز سرگشتگی است. مسئله‌ی اساسی و مهم رسیدن به آگاهی و پشت سر گذاشتن آگاهی‌ست. بازیگر با آموختن تکنیک، در هنگام «بازی» تکنیک‌هایش را به نمایش می‌گذارد. یعنی دانش او میان خودش و دوربین حایل می‌شود و بازیگر دیده نمی‌شود و نقش آلوده می‌شود.

بازیگر وقتی آموزش ندیده، باید بکوشد آموزش ببیند، و زمانی که آموزش دید، باید بکوشد آموزش را پشت سر بگذارد.

گروهی از عرفا معتقدند دانش تبدیل به حجاب می‌شود و نمی‌گذارد آدمی بی‌واسطه با خداوند مواجه شود. دانش تا زمانی حجاب محسوب می‌شود که در ما حل نشده باشد؛ از ما نشده باشد. زمانی که دانش ما به حدی رسید که بدانیم «همی که نادانیم»، یعنی مایه‌ی فخر فروشی و مباهات ما نبود، وسیله‌ی برتری طلبی ما نبود، دکان ما نبود، تازه فهمیده‌ایم که در برابر دریای لایتناهی دانش و عقل کل هیچیم. آنگاه حالت اضطرار دست می‌دهد و می‌توانیم با

www.ketabha.org

خداوند روبه‌رو شویم.

شبان می‌خواهد چاروق خداوند را بدوزد و سر او را شانه کند. موسی(ع) بر او می‌خروشد... و تازه بعدها می‌فهمد که شبان چقدر بی‌واسطه به خدا عاشق است، و این موسی‌ست که باید در مکتب شبان درس عاشقی بگیرد. این موسی‌ست که باید بر خود بخروشد. برود و بر دانشش فایق آید و خداوند را بی‌واسطه بخواند. مردم عادی خداوند را بی‌واسطه دوست دارند. ولی علما به واسطه‌ی دانش و دلیل و منطق، خداوند را می‌پرستند. همین واسطه، مشکل آن‌هاست. باید آنقدر بر دانش‌شان بیفزایند و از هفت‌خوان بگذرند تا واسطه را پس پشت بگذارند. دل‌شان باشد و خدای‌شان. بازیگر هم همین ماجرا را دارد. بسیاری از افرادی که بی هیچ دانشی جلوی دوربین می‌روند، گاه بازی‌های نابی ارایه می‌دهند، اما نمی‌توانند این بازی ناب را همیشه حفظ کنند. چون با اولین فیلم دانشی می‌آموزند که میان آن‌ها و دوربین قرار می‌گیرد و کارشان را خراب می‌کند.

بازیگران آموزش‌دیده هم همین مشکل را دارند. دانش کم و محدود همیشه موجب دردسر است. اما راه برگشت بسته است. پل‌های پشت‌سر خراب شده‌اند. باید جلو برود. آنقدر بیاموزد که بر دانش و تکنیک پیشی بگیرد.

از این زمان است که اخلاق بازیگری مطرح می‌شود. بازیگر، محبوب مردم است. دوستش دارند. اصلاً موجود خارق‌العاده‌ای‌ست. می‌خواهند با او هم‌صحبت شوند. آرزو دارند او را از نزدیک ببینند.

این موجود در مقامی قرار می‌گیرد که فراتر از یک آدم عادی‌ست. این موقعیت، آدمی را می‌فریبد. اگر به مواهبی که در این مقطع به او روی می‌آورند بسنده کند، کار او تمام خواهد بود. اما اگر بگذارد و بگذرد و بر وسوسه‌ی آن‌ها فایق آید، می‌تواند بر تکنیک هم فایق آید و حجاب‌ها را پاره کند.

بعضی می‌گویند بازیگر باید صادق باشد. اما صادق بودن چون مفهومی انتزاعی و اخلاقی‌ست، دایره‌ی معنایی گل و گشادی دارد و به راحتی می‌تواند مورد سوء استفاده قرار گیرد. اما اگر تعریف مشخص شود، می‌تواند معنی مشخصی داشته باشد. صداقت بازیگر در کسب دانش و تکنیک و پشت سر

www.ketabha.org

گذاشتن آن‌هاست.

من اخلاق بازیگری را در ارتباط بازیگر و دوربین معنی می‌کنم. اخلاق بازیگری در مواجهه‌ی بی‌واسطه‌ی او با دوربین معنی پیدا می‌کند. بازیگر در برابر دوربین اگر فخر بفروشد، اگر با تکنیک‌هایش شعبده‌بازی کند، اگر برتری‌طلب باشد، اگر به شهرت بیندیشد، اگر...، نقش را می آلاید. دیگر نقش به دل نمی‌نشیند، و تماشاگر با او همذات نمی‌شود، و...

بازیگری بدون آموزش بازیگری و بدون اخلاق بازیگری، شیر بی یال و دم است. شیر بی یال و دم گاهی جذاب و دیدنی‌ست اما باید یادمان باشد این نقایص اوست که گهگاه دیدنی‌ست، نه کمالش، که در واقع وجود ندارد.

بازی‌درسینما،بازی‌درتآتر

ظاهراً می‌توان از عنوان مقاله به این نتیجه رسید که می‌خواهم حرف‌های کهنه‌ای را دوباره‌نویسی کنم. این نتیجه، ظاهراً درست است. چون قصدم یادآوری یک اشتباه کهنه و دست‌مالی شده است؛ و بعد می‌خواهم مطلب تازه‌ای بنویسم ـ کهنگی و تازگی را نیز بر مبنای آنچه تابه‌حال در مطبوعات ما مرسوم بوده آوردم.

به‌عنوان بازیگری که هم در تآتر و هم در سینما بازی کرده، تجربیاتم را جمع‌بندی کرده‌ام؛ و اصلاً قصد خاطره‌نویسی هم ندارم چون خاطراتم را انبار کرده‌ام برای روزگار بازنشستگی. امیدوارم این موضوع مطلع بحثی باشد تا من هم بتوانم بعداً در آن شرکت کنم.

۱ ـ یک اشتباه کهنه

تابه‌حال در تفاوت بازی تآتری و بازی سینمایی گفته شده که اولی اغراق‌آمیز است و دومی نباید اغراق‌آمیز باشد. اولی در لانگ‌شات اتفاق می‌افتد و دومی در لانگ‌شات و مدیوم‌شات و کلوزآپ دیده می‌شود. اولی بدون قطع تا پایان

www.ketabha.org

می‌رود و حس مداومی دارد. ولی دومی مرتباً قطع می‌شود و حس مداومی ندارد...

اشتباه این بحث در یادآوری و شمردن ـ فقط ـ تفاوت‌های صوری بازی‌ست، و این‌که به نوع و جنس بازی نمی‌پردازد؛ و سعی نمی‌کند بازی سینمایی و تآتری را تعریف کند. و آن‌جا که می‌خواهد نوع بازی این دو «هنر ـ رسانه» را تمیز دهد فقط به اغراق‌آمیز بودن یکی و عدم اغراق دیگری اشاره می‌کند. با این بحث، اشتباهی اساسی را نگره‌پردازی می‌کند که بازی سینما و تآتر یک جنس‌اند؛ فقط در یک رسانه باید با چاشنی اغراق ارایه شود و در دیگری باید اغراق را از آن حذف کرد. حال آن‌که ـ دست‌کم در سال‌های اخیر ـ این دو نوع بازی، دو جنس کاملاً تمیزپذیر دارند، و تنها به صرف «بازی» بودن نمی‌توان آن‌ها را در کنار هم قرار داد.

امروز یک بازیگر تآتر لزوماً نمی‌تواند بازیگر سینما هم باشد و بالعکس. همان‌طور که یک نقاش لزوماً نمی‌تواند یک گرافیست هم باشد و بالعکس. یک نقاش برای گرافیست شدن باید فهم گرافیک بیابد و آموزش ببیند. و تفاوتش با آدم‌های عادی‌ای که می‌خواهند گرافیست شوند این‌ست که با «رنگ» کار کرده است. تفاوتی که حتماً باعث برتری نیست. چون آدم خالی‌الذهن شاید بی‌واسطه‌تر به گرافیک نزدیک شود.

۲ ـ قراردادهای هنری

تآتر و سینما در جدول هفت خانه‌ای هنر، هرکدام خانه‌ای جداگانه دارند. دو هنر جدا و مستقل هستند. همان‌قدر مستقل که نقاشی و موسیقی. روبه‌رو شدن با هر کدام از این هفت‌گانه و فهم آن‌ها به فهم قراردادهایی محتاج است. قرارداد اولیه‌ی ما برای فهم تآتر این‌ست که باید شاهد یک ترکیب‌بندی از حرکات و اصوات باشیم و از خلال زیباشناسی این ترکیب‌بندی از صدا و حرکت به مفاهیمی دست یابیم. در مورد سینما هم قرارداد اولیه‌ی ما این‌ست که از راه تماشای ترکیب‌بندی زیبا شناسانه‌ی تصاویری بر پرده‌ی سینما، مفاهیمی را در ذهن تجربه کنیم. این‌ها قراردادهای اولیه‌ی این دو هنر هستند. اما برای فهم کامل هر اثر هنری باید با قراردادهای بعدی و جزیی‌تر آن‌ها نیز آشنا باشیم.

www.ketabha.org

می‌خواهم قراردادهایی که تآتر و سینما را از هم جداسازی می‌کنند مرور کنم تا اولین قدم و اساسی‌ترین قدم را در راه تفکیک و تمایز بازی سینمایی و بازی تآتری بردارم.

۳ ـ قرارداد تآتری و قرارداد سینمایی

ما به‌عنوان تماشاگر از تآتر و سینما انتظارات متفاوتی داریم. به همین دلیل توقع ما از بازیگر تآتر و سینما هم متفاوت است.

به‌عنوان تماشاگر تآتر، هیچ ایرادی نمی‌بینیم که عده‌ای بازیگر در میان لباس‌هایی استیلیزه شده و لابه‌لای انبوهی از تیر و تخته و گونی‌های رنگ شده ـ که باسمه‌ای بودن‌شان به عمد دیده می‌شوند ـ حرکت کنند؛ و ما را به زمان‌های دور، در گذشته یا آینده ببرند. ایرادی نمی‌بینیم که بازیگر تآتر در فضای محدود و بسته‌ی صحنه طوری بازی کند که انگار در کاخی مجلل است. ایرادی نمی‌بینیم که بازیگر تآتر بر صحنه‌ای لخت زیر یک نور موضعی، روی سکویی بنشیند و به ما بقبولاند که این‌جا خانه‌ی مجلل اوست و آواز تنهایی سر دهد و قصد سفر کند. سر به بیابان بگذارد، پس از سکو پایین بیاید و قسمت دیگری از صحنه را بیابانی فرض کند که پس از پشت سر گذاشتن شهرش به آن‌جا رسیده. ایرادی نمی‌بینیم بازیگر ادای شنا کردن دربیاورد و از سمتی به سمت دیگر برود. ما به‌عنوان تماشاگر می‌پذیریم که بازیگر در رودخانه‌ای یا دریایی شنا کرد. فکر نمی‌کنیم بازیگر فریب‌مان می‌دهد. خیر، فریبی در کار نیست چون خودمان با قبول این قراردادهای صحنه‌ای به دیدن تآتر می‌رویم. «می‌پذیریم» فقط به دلیل قبول قراردادهایی که معلوم نیست کی و کجا میان تماشاگر و بازیگر تآتر بسته شده است. در تآتر باور بازیگر به تماشاگر می‌باوراند که شاهد رودخانه است یا بیابان؛ که شاهد قصر مجللی‌ست یا کلبه‌ای محقر؛ که شاهد زمینیم یا آسمان.

اصلاً به دنیای کودکی برگردیم. کودک چادری به خود می‌پیچد و در نقش مادربزرگ با ما صحبت می‌کند. با یک ملاقه به جنگ دیو می‌رود. پشت صندلی‌ها سنگر می‌گیرد و با دو انگشت نشانه و میانی به دشمن شلیک می‌کند. در یک بشقاب بیسکویتی خرد می‌کند و به جای پلو تعارف می‌کند، و...

www.ketabha.org

اگر شاهد این بازی‌ها بوده‌ایم ـ که حتماً بوده‌ایم ـ هیچ‌وقت از ذهن‌مان نگذشته که بچه‌ها دیوانه شده‌اند. بلکه باور کودک، ما را به قبول دنیای او وا می‌دارد. اصلاً گاهی خودمان هم وسوسه می‌شویم در بازی‌شان سهیم شویم. همان قراردادها از کودکی کار می‌کند. همان قراردادهای پنهان. قراردادهایی که شاید با ما متولد می‌شوند اما با ما نمی‌میرند. در تآتر از راه ترکیب‌بندی حرکات و صدای بازیگر به مفاهیم بعدی می‌رسیم؛ حرکات و صدایی که از باور بازیگر زاییده می‌شود. تآتر بدون بازیگر بی‌معنی‌ست و نمی‌تواند وجود داشته باشد. تآتر احتیاجی به دکورهایی که واقعی و طبیعی بنمایند ندارد. تآتر احتیاجی به لباس‌هایی با پارچه و دوخت واقعی ندارد. تآتر فقط احتیاج به بازیگر دارد. بازیگری که باور قوی دارد و قادر است باورش را در بستری از تمرکز به‌وسیله‌ی حرکت و صدا به تماشاگر منتقل کند.

اما سینما بدون بازیگر معنی می‌دهد و هست. سینما باور تماشاگر را از طریق باور بازیگر ایجاد نمی‌کند. سینما باور تماشاگر را از طریق واقع‌نمایی به‌وسیله‌ی تصویر به‌وجود می‌آورد. سینما، اصلاً سعی می‌کند آنچه نشان می‌دهد عین طبیعت باشد. و اگر دکور می‌زند باید دکورها از اصل تمیز داده نشوند. در سینما اگر مکان و لباس در حد طبیعت، تاریخی نباشد قابل باور نیست.

نمی‌پذیریم بازیگر سینما در فضای خالی شنا کند و ما قبول کنیم در رودخانه‌ای شنا می‌کند. نمی‌پذیریم بازیگر سینما چند قدم بردارد و ما قبول کنیم از شهری به شهر دیگر رفت. نمی‌پذیریم *اتللو* در چند حرکت نمایشی و خلاصه شده دزد *مونا* را به قتل برساند.

در سینما دریا را دریا می‌خواهیم و کوه و دشت را کوه و دشت. در سینما تاریخ را تاریخ می‌خواهیم و زندگی و مرگ را هرچه زندگی‌تر و هرچه مرگ‌تر.

اگر در تآتر یک صدا یا سایه یا یک نشانه یعنی دایناسور، در سینما دایناسور یعنی همان موجوداتی که در «پارک ژوراسیک» دیدیم. حنای گودزیلا دیگر رنگ ندارد. قرارداد در سینما، یعنی هرچه به طبیعت نزدیک شدن و در تآتر، یعنی هرچه به نشانه‌ها نزدیک‌تر شدن.

فعلاً در مورد تآتر به‌طور کلی و سینما به‌طور کلی بحث می‌کنم و سبک

www.ketabha.org

خاصی را مدّ نظر ندارم.

۴ ـ نشانه، تیپ و شخصیت

برگردیم به بازیگری. از مردم عادی بپرسید نقش یک پیرمرد یا پیرزن را چگونه باید بازی کرد؟ جواب از قبل معلوم است. باید کمر را خم کرد، یک دست را به پشت کمر برد، لرزید و صدا را هم لرزاند.

این اعمال یک آدرس بصری‌ست برای این‌که بفهمانیم منظورمان یک «پیر» است. این آدرس در واقع یک «نشانه» است. درست مثل نشانه‌ی یک فنجان، که وقتی روی دری باشد یعنی چای‌خانه یا قهوه‌خانه. یا چیزی مثل نشانه‌های پمپ‌بنزین و توالت.

اما فرق میان این نشانه‌ها با نشانه‌های بازیگری در دو نکته است. نشانه‌ی «پیر» را معلوم نیست کی و کجا و چه کسی ابداع کرده ولی دومی‌ها مشخص است، نشانه‌های بازیگری مثل «پیر» بدون آموزش، برای همه و در همه‌جای جهان قابل فهم است ولی برای فهم دومی‌ها باید آموزش بصری و تاریخی داشت.

بازی نشانه‌ای سنتی و همه فهم در تآترهای عامیانه و بازی‌های کودکان قابل مشاهده است. در نمایش‌های عامیانه هنوز تحولی در بازیگری انجام نشده. بازیگر خوب در این نوع تآتر کسی‌ست که نشانه‌ها را خوب بشناسد و از عهده‌ی بصری کردن آن‌ها به‌خوبی برآید؛ و نمک شخصی خود را به آن بیفزاید.

در کشورهایی که سنت تآتری دارند ـ هرچه کهن‌تر باشند ـ نشانه‌های بیشتری قرارداد شده است. مثلاً در تآتر سنتی چین، چند هزار نشانه وجود دارد، که همگی طبقه‌بندی شده‌اند، این نشانه‌ها چند هزار سال است که تکرار می‌شوند. تآتر سنتی «کاتاکالی» هند، «کابوکی» و «نو» ژاپن و... همه از این دست هستند. تفاوت تآتر کشورهای دارای سنت‌های کهن تآتری با کشورهای دیگر فقط در وسعت و پیچیدگی نشانه‌هاست؛ اما نوع و ماهیت آن‌ها در همه کشورها یکی‌ست. همانست که همه‌جا به تآتر سنتی معروف است. این نوع نشانه‌پردازی سنتی تا اوایل قرن بیستم شیوه‌ی رایج بازیگری بود. هنوز که هنوز است شخصیت‌های مولی‌یر و شکسپیر از بند این نشانه‌ها خلاص نشده‌اند.

www.ketabha.org

برای بازی «خسیسِ» مولی‌یر هنوز، خیلی‌ها بدن‌شان را جمع می‌کنند و مرتب دست‌ها را به‌هم می‌سایند و از فراز شانه‌شان به بقیه نگاه می‌کنند.

و برای نشان دادن یک تعجب شکسپیری(!) هنوز خیلی‌ها چشم‌ها را از حدقه بیرون می‌دهند، پنجه‌های دست‌شان را باز می‌کنند و پشت دست را روی دهان یا صورت قرار می‌دهند و برای گفتن یک «نه»ی کلاسیک همین حرکات را انجام می‌دهند با این تفاوت که صورت‌شان را می‌گردانند.

این نشانه‌ها وقتی کمی تلطیف شوند و کمی روانشناسی طبقاتی به آن افزوده شود به «تیپ» اجتماعی تبدیل می‌شوند. نشانه‌های سنتی در اصل نشانه‌ی «تیپ»های بشری هستند. یعنی تیپ خسیس، تیپ عاشق، تیپ سلطان، تیپ غلام، تیپ قهرمان، تیپ خائن،...

اما پس از انقلاب صنعتی اروپا که مدنیّت جدید ایجاد می‌شود و طبقات و اقشار اجتماعی نوینی متولد می‌شوند، طبقه‌ی متوسط شهری، ساختار ازلی طبقات اجتماعی کهن را از هم می‌پاشد و تیپ‌های بشری به تیپ‌های اجتماعی خرد می‌شوند. همسو و همگام این تحولات اجتماعی، علم روانشناسی متولد می‌شود. و تیپ‌های اجتماعی نیز به شخصیت تقسیم می‌شوند. دیگر نشانه‌های سنتی قادر نیستند شخصیت را بکاوند و این کاوش را به نمایش درآورند.

به زندگی روزمره برگردیم. در روابط روزمره به اندازه‌ی افراد زنده، کنش و واکنش وجود دارد. هر فرد خصوصیاتی دارد که آن‌ها به کنش‌ها و واکنش‌هایش رنگ ویژه می‌دهند. اما این شخصیت‌ها در چند تیپ اجتماعی خلاصه می‌شوند. هر تیپ اجتماعی به علت شرایط زندگی اجتماعی‌اش کنش‌ها و واکنش‌های خاص خود را دارد. اما هر فرد که در این تیپ اجتماعی جا دارد، علاوه بر رفتارهای تیپیک، رفتارهای شخصی خودش را هم دارد؛ در ضمنِ این‌که هر تیپ، لایه‌ها و قشرهای متفاوتی را در برمی‌گیرد.

مثلاً تیپ «کارمند»، قشرهای متفاوتی دارد، کارمند عالی‌رتبه، کارمند دون‌پایه، کارمند بایگانی، کارمند مأمور خرید و...

و اما همه‌ی تیپ‌های اجتماعی به چندین تیپ بشری خلاصه می‌شوند.

نشانه‌پردازی سنتی را همه از قبل می‌شناسیم، شاید از تولد، اما نشانه‌های

www.ketabha.org

تیپیکال اجتماعی را در زندگی بر اثر تکرارِ دیدن، آموزش می‌بینیم، و می‌شناسیم. یک لمپن، یک پولدار، یک کارمند، یک راننده، یک دکتر، یک بازاری و...

خلاصه این‌که پس از ورود روانشناسی اجتماعی و فردی به تآتر در قرن بیستم به انبوه نشانه‌های سنتی ازلی، نشانه‌های تیپیکال اجتماعی هم افزوده می‌شود و به این‌همه، نشانه‌های شخصی و فردی را هم باید اضافه کرد. نشانه‌های آخری اما سنتی نیستند. چرا که در هر اجرا توسط بازیگر بر بستر نشانه‌های سنتی خلق می‌شوند و پس از اجرا می‌میرند و در اجرای بعدی توسط بازیگر بعدی به شکل دیگری نشانه‌پردازی می‌شوند.

تماشاگر مدرن در واقع با سه نوع نشانه‌پردازی روبه‌روست: اول نشانه‌های ازلی، دوم نشانه‌های اجتماعی و سوم نشانه‌های شخصیتی. و بازیگر تآتر مدرن هم باید توسط این سه گروه نشانه بازی کند تفاوت بازیگر سنتی و مدرن در گروه سوم نشانه است. بازیگر سنتی به روانشناسی فردی شخصیت‌ها بی‌تفاوت است. اما بازیگر مدرن چون به این روانشناسی کار دارد و روانشناسی فردی قابل تعمیم نیست، باید بر بستر نشانه‌های سنتی برای هر نقش نشانه خلق کند. نشانه‌هایی که ویژه‌ی فردیت نقش خاصی‌ست و به دیگر شخصیت‌ها تعمیم پیدا نمی‌کند.

۵ـ بازی تآتری، بازی سینمایی

هنر بازیگری نوین پس از انقلابی که در اوایل قرن بیستم توسط *استانیسلاوسکی* و *آندره آنتوان* ایجاد شد و توسط *واختانکوف* و *مه‌یرهولد* به کمال رسید، متولد شد. بازیگری از قید تیپ آزاد شد و به دنیای فردی شخصیت آمد. *استانیسلاوسکی* ـ به‌خصوص ـ تجربه‌های فراوانی در این زمینه انجام داد و آن‌ها را نگره‌پردازی کرد. چگونه به جوهر شخصیت نزدیک شویم؟ چگونه روی صحنه‌ی نمایش شاهد شخصیت‌هایی باشیم که دارای روانشناسی فردی هستند؟ چگونه بازیگر، به ایفای نقش فردی بپردازد که در موقعیت قرار گرفته؟

و به این ترتیب دیگر تماشاگر نمی‌توانست از قبل حرکات و واکنش‌های

www.ketabha.org

نقش را حدس بزند و غافلگیر می‌شد. چراکه بر صحنه شاهد زندگی آدم‌هایی بود که ورای تیپ ازلی و اجتماعی‌شان حضور مستقل داشتند.

دیگر یک نوع پیر بر صحنه بازی نمی‌شد، بلکه به تعداد بازیگران و به تعداد آدم‌ها می‌توانست «پیر» حضور داشته باشد. و به تعداد آدم‌ها، خسیس و کارمند و... *استانیسلاوسکی* برای نزدیک کردن صحنه به زندگی، تا آن‌جا پیش رفت که نه تنها بازی، بلکه لباس و دکور را هم تا مرز طبیعت فردی و تاریخی به طبیعت‌گرایی نزدیک کرد. و در این مقطع یک تناقض بزرگ متولد شد؛ تناقض قراردادهای تآتر و زندگی طبیعی.

استانیسلاوسکی کوشش می‌کرد صحنه‌ی تآتر را آنقدر به زندگی نزدیک کند که تماشاگر احساس کند از سوراخ کلید، شاهد زندگی خصوصی عده‌ای‌ست. پس بازیگر باید آنقدر در نقش غرق شود و دکور و لباس باید آنقدر طبیعی باشند که چنین تصوری را برای تماشاگر به‌وجود آورند.

اما بر صحنه‌ی تآتر، بازیگر نمی‌تواند در نقشش غرق شود. به این دلیل ساده که دارد در محدوده‌ی صحنه بازی می‌کند. چون در لحظه‌ای باید بر صحنه ظاهر شود و لحظه‌ی بعد باید صحنه را ترک کند و گریمش را ترمیم کند.

دکور و لباس هم نمی‌توانند ـ بر صحنه‌ی تآتر ـ عین طبیعت باشند. چراکه صحنه قواعد خودش را دارد و زندگی قواعد خودش را.

بعدها خود *استانیسلاوسکی* متوجه این تناقض شد. اما می‌خواست با هر ترفندی که شده، این تناقض را به آشتی بکشاند. در واقع انقلاب او بر علیه بازی تیپیکال به انقلاب بر علیه قواعد و قراردادهای ازلی و تآتر منجر شد. اما شاگردان او ـ *واختانکوف* و *مه‌یرهولد* ـ در نیمه‌ی راه، از استاد جدا شدند و استاد را با تناقض‌هایش پشت سر نهادند.

واختانکوف ـ متأسفانه ـ خیلی زود مُرد، اما *مه‌یرهولد* تا زمانی‌که به دستور *استالین* به قتل برسد، توانست زنده بماند و نگره‌های تآتر نوین و بازیگری نوین را پردازش و جمع‌بندی کند.

او به ذات تآتر و «قرارداد» تآتری بازگشت: بازیگر در نقشی و شخصیتی حل نمی‌شود، بلکه فقط آن‌را بازی می‌کند. دکور تآتر، طبیعت نیست... بازیگر

www.ketabha.org

می‌داند که برای تماشاگر بازی می‌کند و تماشاگر می‌داند که به تماشای بازی آمده است.

استانیسلاوسکی در برابر این قرارداد مقاومت می‌کرد، اما *مه‌یرهولد* با بزرگواری و فهم، در برابر این قرارداد سر تعظیم فرود آورد و اعلام کرد: «تآتر یعنی قرارداد آگاه». اما سعی کرد این قرارداد را از حشو و زواید فراوانی که در طول سالیان بر آن افزوده شده بود برهاند.

تماشاگر تآتر قبول دارد که وقتی بازیگر صحنه را دور زد یعنی ساعت‌ها راهپیمایی کرده. تماشاگر تآتر قبول دارد که تشت آب بر صحنه یعنی رود فرات. تماشاگر تآتر قبول دارد که رها شدن یک روبان قرمز در فضا یعنی به خون کشیده شدن کسی.

تماشاگر تآتر خلاصه شدن و نشانه‌ای شدن کنش‌ها و واکنش‌ها را از قبل قبول کرده. و اصلاً با همین فرض بلیط خریده و به تماشا آمده است.

مه‌یرهولد سعی کرد تآتر را به اوج نوینی از نشانه‌پردازیِ زیباشناسانه برساند. نشانه‌پردازی امروز با پشتوانه‌ی تآتر سنتی و با شناخت امروزی روانشناسی شخصیت و روابط مدرن، از چهارچوب نشانه‌های ازلی خلاص می‌شود و نشانه‌ها به تعداد بازیگران و کارگردان‌ها تکثیر می‌شوند.

با *مه‌یرهولد*، سنت مدرن بازیگری تآتر بر بستر تآتر سنتی شرق و تئوری‌های *استانیسلاوسکی* شکل می‌گیرد و جریان می‌یابد.

اشتباه فاحش آن‌ها که بازی تآتری را غلوآمیز می‌دانند در عدم فهم قراردادهای تآتری‌ست. بازی تآتری نشانه‌پرداز است و این نشانه‌پردازی می‌تواند هم ظریف باشد و هم غلوآمیز.

هم‌اینان در برابر بازی تآتری، بازی سینمایی را عاری از «غلو» می‌دانند و اشتباه دوم خود را مرتکب می‌شوند، چراکه بازی سینمایی بنا به ذات قراردادهایش نمی‌تواند کاملاً نشانه‌پرداز باشد و باید به نوعی طبیعت‌گرا باشد. در تآتر نکته‌ی مهم این است که همه چیز به باور بازیگر برمی‌گردد. چنانچه صحنه‌ی هذیان‌گویی «لیرشاه» در بیابان، وقتی در تآتر اتفاق بیفتد به بازیگر پیر و بیابان و توفان واقعی احتیاجی نیست. «باور» بازیگر تآتر همه‌ی این‌ها را به

www.ketabha.org

تماشاگر می‌باوراند. چراکه تماشاگر از خلال بازیِ بازیگر به تماشا می‌نشیند و باور می‌کند. یعنی در تآتر، بازیگر همه چیز است. اما در سینما همه چیز را کارگردان تعیین می‌کند. و همه‌کاره کارگردان است. صحنه‌ی ذکر شده از «لیرشاه» را در نظر بگیرید. در سینما می‌توانیم یک نمای خیلی باز از یک بیابان نشان بدهیم؛ با ابرهای آشوب‌زده و گیاهان دستخوش طوفان و لیرشاهی که در این نمای باز به‌صورت لکه‌ای دیده می‌شود؛ و روی این تصویر تک‌گویی هذیانی «لیرشاه» را بشنویم. این‌جا حرف اول را تصویرپردازی هنرمندانه‌ی کارگردان می‌زند و نه بازی پر باور بازیگر. به‌همین دلیل است که جوهر تآتر، بازی و جوهر سینما، تصویر است. *استانیسلاوسکی* همدوره‌ی روزهای آغازین تولد سینماست. و او بدون آن‌که بخواهد و بداند نگره‌های بازیگری‌اش را برای سینما پردازش کرد. تمام طبیعت‌گرایی‌ای که او بر آن پا می‌فشرد همه و همه نه برای تآتر بلکه برای سینماست. در سینماست که باید لباس و دکور به طبیعت موقعیت نزدیک باشد و در سینماست که بازی بازیگر باید به اندازه‌ی فردی و تاریخی طبیعی باشد. در سینماست که تماشاگر باید فکر کند دارد مخفیانه زندگی عده‌ای را تماشا می‌کند.

سینما جوان‌ترین هنرهاست، اما با سرعتی غیر قابل باور سنت‌های خود را ایجاد می‌کند. و عمده‌ترین سنت و قرارداد سینما همین است که باید آنقدر به طبیعت واقعی یا تخیلی نزدیک باشد که تماشاگر طبیعی بودنش را باور کند. و این *الیا کازان* بزرگ بود که همخوانی نگره‌های *استانیسلاوسکی* و سینما را درک کرد. و با تأسیس «آکتورز استودیو» نسل جدیدی از بازیگران طراز اول سینما را پرورش داد. از این لحظه است که بازی سینمایی نگره‌پردازی می‌شود. و سینمای امریکا به لحاظ بازیگری جهشی اساسی می‌کند و سینمای اروپا را فرسنگ‌ها پشت‌سر می‌گذارد.

نسل *مارلون براندو* اولین گروه بازیگران پرورش یافته‌ی مدرسه‌ی *الیا کازان* هستند؛ و نسل *رابرت دنیرو* دومین نسل این بازیگران‌اند و اکنون نسل سوم که حاصل یک رشد کمی و کیفی‌ست، آن‌چنان بازی می‌کند که گویی بازی نمی‌کند. آن‌چنان مثل طبیعت است که باز شناختن‌شان از زندگی طبیعی مشکل‌آفرین

www.ketabha.org

می‌شود. نسل سوم مدرسه‌ی *الیا کازان*، برآیند کامل سینما و شیوه‌ی *استانیسلاوسکی*‌ست. برآیند درخشانی که نقطه‌ی اوج بازیگری سینماست. اکنون بازیگران اروپا ـ اگر با خوش‌بینی نگاه کنیم ـ ریزه‌خوار نسل اول پرورش‌یافتگان مدرسه‌ی *الیا کازان* هستند. نسلی که رشد کمّی فراوانی نسبت به بازیگران قبل از خود داشت. درحالی‌که نسل سوم «اکتورز استودیو» حاصل یک جهش کیفی، حاصل یک انقلاب در هنر بازیگری سینما و تندیس کامل سنت بازیگری برای سینماست. با این جهش، سنت ستاره‌پروری هم پشت‌سر نهاده شد. دیگر بر و روی بازیگر و قد و قواره‌ی او شرط اساسی نیست. چراکه قرار نیست به‌وسیله‌ی زیبایی‌های بدنی و تردستی‌های بیرونی بازیگران، تماشاگر جذب شود؛ بلکه قرار است به‌وسیله‌ی بهترین و طبیعی‌ترین بازی، باور تماشاگر به اطاعت واداشته شود. و حالا شرط زیبایی بدنی شرط بعدی است. این‌جاست که پدیده‌ای به‌نام «بازی امریکایی» رخ می‌نماید و همه را به تحسین وا می‌دارد و شگفت‌زده می‌کند.

اگر قبلاً قبول می‌کردیم *مارلون براندو* در هر نقشی ظاهر شود، و *رابرت دنیرو* را در هر نقشی می‌پذیرفتیم، امروز دیگر متوجه نمی‌شویم که بازیگران نسل سوم در نقش‌های متفاوت بازی می‌کنند و همیشه قبول‌شان داریم. آرزوی *استانیسلاوسکی* برای بازیگری در سینما تحقق یافت.

***

چندی پیش یکی از دوستانم مطرح می‌کرد چرا می‌پذیریم بازیگران امریکایی در هر نقشی ظاهر شوند، حتی نقش‌های تخیلی؛ اما بازیگر ایرانی را در نقش‌های متفاوت نمی‌پذیریم. با بحث بالا می‌خواهم به این پاسخ برسم که بازیگر ایرانی همچنان تیپ ارایه می‌دهد، تیپی که توسط او آنقدر تکرار می‌شود که ذایقه‌ی ما، او را در هیچ نقش دیگری نمی‌پذیرد و خود او هم قادر نیست خودش را از زندان تیپش خلاص کند. او کمتر به مرز شخصیت می‌رسد. انقلاب بازیگری در سینمای ما با *مهرجویی*، *تقوایی* و *بیضایی* آغاز شد. *بیضایی* به سمت خاصی رفت که بحث خودش را می‌طلبد، اما *مهرجویی* و *تقوایی* بازی

www.ketabha.org

مدرن را در ایران اعتلا بخشیدند. اگر بازیگران سینمای امریکا به *الیا کازان* مدیون هستند، بازیگران سینمای ایران هم به این بزرگان مدیونند.

قاعده‌ی بازی برای کودک: مثلاً به جای اگر

۱ ـ شاید بهترین راه برای رسیدن به فهم این‌که چگونه باید برای کودکان «بازی» کرد، نگاه کردن به بازی‌های خود کودکان باشد. وقتی کودکان به بازی‌های نمایشی مشغول می‌شوند ـ مثل «معلم‌بازی» ، «مامان‌بازی» ، «چنگ بازی» و... ـ به شکل فطری قواعدی را برای اجرا رعایت می‌کنند؛ و این قواعد را مرتباً به‌هم تذکر می‌دهند. اگر شما که بزرگ‌تر هستید وارد «بازی» آن‌ها شوید، تذکرات آن‌ها بیشتر می‌شود. بایدها و نبایدهای آن‌ها همان «قواعد بازی» برای کودکان است. قواعدی که ما بازیگرهای بزرگ‌تر، نه به شکل فطری بلکه به‌صورت عقلی باید نگره‌پردازی کنیم و دوباره به ذهن‌مان بدهیم تا به مرور به عواطف‌مان تبدیل شوند و بتوانیم به شکل غریزی به اجرای‌شان درآوریم.

۲ ـ در میان «قواعد بازی» کودکان، یکی «ادا» درآوردن است. «ادا»ی مادر، «ادا»ی معلم، «ادا»ی مردن و...

این «ادا» یک شیوه و قاعده‌ی فطری‌ست. خودشان می‌گویند «مثلاً» من مامان هستم، «مثلاً» غذا می‌خورم. یعنی این‌که غذا نمی‌خورم ولی دارم «ادا»ی غذا خوردن را درمی‌آورم. مامان نیستم، بلکه «ادا»ی مامان را درمی‌آورم. در واقع آن‌ها به‌عنوان بازیگر از نقش‌شان فاصله می‌گیرند. کودکان هنگام «بازی» هیچ‌گاه با نقش‌شان همذات نمی‌شوند. بلکه همیشه خارج از نقش، «ادا»ی نقش را درمی‌آورند. کودک در اصل نقش را نقادی می‌کند. یعنی نقاط خاصی از شخصیت مورد بازی را بزرگ می‌کند و ارایه می‌دهد. در اصل روزمرّگی و ریزه‌کاری‌های شخصی شخصیت را دور می‌ریزد و مشخصات کاملاً درشت او را سوا می‌کند و کنار هم قرار می‌دهد. به همین دلیل هم نمی‌تواند با شخصیت

www.ketabha.org

همذات شود و بیرون از او باقی می‌ماند و چون از بیرون ناظر شخصیت است پس دارد شخصیت را سبک سنگین می‌کند؛ یعنی دارد شخصیت را نقد می‌کند.

کودکان وقتی نقش کسی ـ مثل بابا، مامان یا معلم ـ را بازی می‌کنند در واقع وجوهی از شخصیت آن کسان را که مستقیماً به خودشان مربوط می‌شود برمی‌گزینند و ارایه می‌دهند. مثلاً در نقش معلم، فقط به لحظاتی که به آن‌ها نمره‌ی بیست و صد آفرین می‌دهد یا لحظاتی که تنبیه‌شان می‌کند توجه دارند؛ یا لحظات ترکیبی از همین خوبی و بدی را مد نظر دارند. مثل زمانی‌که معلم شاگرد کناری را تنبیه می‌کند و به او آفرین می‌گوید.

کودک به دلایل فراوان ـ که مهم‌ترینش خودمحوری اوست ـ کاری به وجوه دیگر شخصیت و زندگی معلمش ندارد. کاری ندارد که او چگونه زندگی می‌کند و روابطش با محیط و خانواده‌اش چیست. پس در میان همه‌ی آدم‌های روی زمین کسی برای او اهمیت دارد که به شکلی کاملاً واضح به زندگی او مربوط شود. از همه‌ی روابط و خصلت‌های او آن‌هایی برای او مهم هستند که به او ربطی مشخص داشته باشند.

۳ - کودکان در تماشای تلویزیون و سینما هم، از برنامه‌ها یا فیلم‌هایی خوش‌شان می‌آید که در آن «قواعد بازی» خودشان را ببینند.

از کارتون به این دلیل لذت می‌برند که در دنیای آن همه‌ی شخصیت‌ها کاملاً استیلیزه شده و مسایل جاری‌اش خیلی آسان برای کودک قابل لمس است. یعنی از آن دست مسایلی‌ست که به زندگی کودک مربوط می‌شود. در میان کارتون‌های تلویزیون، به کارتون‌هایی که از روی رمان‌ها تهیه شده‌اند نظر خوبی نشان نمی‌دهند. چون مسایلی که آدم‌های بزرگ درگیرشان هستند قاطی‌شان شده ـ این کارتون‌ها را نوجوانان بیشتر دوست دارند ـ که در نوشته‌ی دیگری باید به آن پرداخت. کودکان از «ساعت خوش»، خوش‌شان می‌آید. به‌خصوص از «خان‌دایی‌جان»، چون در این برنامه، بازیگران با نقش‌شان همذات نمی‌شوند؛ بلکه از بیرون به نقش نگاه می‌کنند و به نوعی در سطح «ادا»ی نقش را درمی‌آورند که البته نوعی بازی کمیک این قواعد را منهای سطحی بودن می‌طلبد. در سینمای «کمدی کلاسیک» که باز مورد علاقه‌ی کودکان است از

www.ketabha.org

احمقانه‌ترین تا درخشان‌ترین بازی‌هااز همین قاعده پیروی می‌کنند. همه از نقش‌شان انتقاد می‌کنند. همه با «بازی»شان دارند راجع به نقش‌شان حرف می‌زنند. و همه وجوهی از شخصیت نقش را برجسته کرده و با آن جلوه می‌کنند. چیزی شبیه کاریکاتور در طراحی، از سطحی‌ترین تا عمیق‌ترین انواع آن.

باز به مثال همیشگی برمی‌گردم: به یک کودک بگویید برای شما نقش «پیر» را بازی کند؛ بلافاصله کمرش را خم می‌کند، صدایش را می‌لرزاند و عصایی در دست می‌گیرد. شاید به ندرت «پیر»ی به این شکل پیدا بشود. اما این‌ها نشانه‌های خلاصه شده‌ی بیرونی و سطحی «پیر»ست.

۴ - *استانیسلاوسکی* یک «اگر» جادویی دارد. به «بازیگر» پیشنهاد می‌کند وقتی می‌خواهد در موقعیتی قرار بگیرد بگوید «اگر» در فلان موقعیت بودم چه می‌شد؟ بلافاصله دریچه‌ای به موقعیت و شخصیت باز می‌شود. «اگر» پیر بودم چه می‌شد؟ آن‌وقت از خودش به پیری می‌رسد؛ که لزوماً کمرش خم نخواهد بود. لزوماً صدایش نخواهد لرزید و لزوماً عصا به‌دست نخواهد گرفت. «اگر» قهرمان بودم...

«اگر» جادویی *استانیسلاوسکی* «بازیگر» را به سمت شخصیت‌پردازی و همذات‌پنداری با شخصیت می‌برد؛ «اگر»ی که برای بازی سینمایی از بازی تآتری، مناسب‌تر است.

اما «بازی» برای کودکان این «اگر» را نمی‌طلبد؛ چون «بازیگر» را به همذات پنداری می‌کشاند و کودک قرار ندارد با نقش همذات شود. به جای «اگر» جادویی *استانیسلاوسکی* باید کلمه‌ی «مثلاً» را به‌کار برد. بازیگر به خود نگوید «اگر» پیر بودم، بلکه بگوید: «مثلاً» پیر شدم، این کلمه او را به‌سمت «ادا» درآوردن می‌برد. به سمتی که در آن از شخصیت‌پردازی اثری نیست. به سمتی که با شخصیت نقش به‌عنوان مفهوم طرف می‌شود. درصورتی‌که «اگر»، شخصیت نقش را به‌عنوان یک آدم زنده مطرح می‌کند. «اگر» ما را به‌سمت درون شخصیت می‌برد ولی «مثلاً» ما را به‌سمت بیرون شخصیت و خصلت‌ها و نمادهای بیرونی، و مشخصه‌های دیدنی و نمایشی او رهبری می‌کند. «اگر» ما را به‌سمت دفاع از نقش رهبری می‌کند. اما «مثلاً» بازیگر را به‌سمت انتقاد از نقش

www.ketabha.org

هُل می‌دهد. «اگر» بازیگر را به ترسیم مینیاتوری نقش می‌کشاند و در عوض «مثلاً» بازیگر را به درشت‌نمایی و کاریکاتورسازی می‌برد. و در نتیجه برای کودک جذاب، دیدنی و لذت‌بخش خواهد بود.

صدسال‌جادو

سینما، صد سال است گزارش می‌کند: مردم ـ یعنی تماشاگرانی که بلیط می‌خرند و به تماشای فیلم می‌نشینند ـ سینما را توسط «بازیگرانش» می‌شناسند. مردم به سینما می‌روند تا ببینند این‌بار «بازیگر» محبوب‌شان در چه ماجرایی وارد شده؛ و چگونه آن را به پایان می‌رساند.

صورت‌های خیالی که سینماگران از بازیگران می‌سازند، مردم را به سینما می‌کشاند. قبول دارم که بعضی کارگردانان می‌توانند از راه تعریف پُر کشش داستان، مردم را جذب کنند. اما یادمان باشد در همین دست فیلم‌ها، باز هم تماشاگران با پی‌گیری سرنوشت بازیگران، داستان را دنبال می‌کنند. و اگر قرار باشد از همین فیلم جذاب، قسمت دوم یا سومی ساخته شود، کارگردان مجبور است برای جذب تماشاگر، از همان بازیگران اصلی فیلم قبلی استفاده کند.

ما چه به‌عنوان سیاست‌گذار، چه تهیه‌کننده، چه کارگردان، نمی‌توانیم در جنگ با این واقعیت پیروز شویم، بلکه فقط می‌توانیم سعی کنیم واقعیت‌ها را بشناسیم؛ بفهمیم و آن‌ها را از آن خود کنیم. واقعیت اینست که مردم بازیگران را دوست دارند.

باید سعی کنیم راز این مسئله را کشف کنیم و بر آن سوار شویم. باید بفهمیم چرا مردم بازیگران را دوست دارند. و پس از آن خواهیم فهمید چگونه بازیگری را بیشتر دوست دارند. و آن موقع است که می‌توانیم از آن به نفع خود استفاده کنیم.

سینما، صد سال است گزارش می‌کند: چه در فیلم‌های «دراماتیک» و چه در

www.ketabha.org

فیلم‌های «کمیک»، مردم بازیگرانی را دوست دارند که «باورپذیر»تر بازی می‌کنند. نوع بازی دراماتیک و نوع بازی کمیک با هم متفاوتند. بازیگر دراماتیک فرض را بر این گذاشته که برای تماشاگر بازی نمی‌کند؛ پس درونی بازی می‌کند. اما بازیگر کمیک فرض بر این دارد که برای تماشاگر بازی می‌کند؛ پس بیرونی بازی می‌کند. بازی دراماتیک می‌خواهد تأثیری غیر مستقیم داشته باشد، ولی بازی کمیک باید تأثیر مستقیم داشته باشد. با تمام این تفاسیر فرقی نمی‌کند؛ هر دو باید در دنیای خودشان باورپذیر باشند.

جادوی بازیگری در همین «باورپذیری»ست. همین نکته‌ی جادویی‌ست که بازیگر را محبوب قلب‌های تماشاگران می‌کند. جادوی بازی یعنی همان اتفاقی که مردم را با نقش «همذات» می‌کند. تماشاگر سینما دوست دارد عواطفش را در اختیار فیلم بگذارد. و دوست دارد فیلم عواطف او را در اختیار بگیرد. و او را تا مرزهای غیر روزمرّگی ببرد. این اتفاق جادویی واقع نمی‌شود مگر این‌که بازیگر بتواند تماشاگر را با نقش همذات کند. اصلاً کار اساسی بازیگر همین همذات کردن تماشاگر با نقشی‌ست که به او واگذار می‌شود. این، یکی از مختصاتی‌ست که بازیگر را از غیر بازیگر جدا می‌کند.

مکانیزم بازی این است که بازیگر به ذهن پرورش یافته‌اش دستور می‌دهد. و ذهن، بدن تربیت شده را به حرکت وا می‌دارد. اما «نابازیگر» به علت ناآزمودگی و پرورش‌نایافتگی نمی‌تواند این مکانیزم را به‌کار گیرد. در نتیجه «بازی» درمی‌آورد و کارش به تعدادی ژست‌های بی‌پشتوانه ختم می‌شود. همذات کردن تماشاگر با نقش به قدرت ذهن و سپس بدن بازیگر ارتباط دارد. یعنی همان مکانیزم ذهن به عین. اما تماشاگر، برعکس، از عین به ذهن می‌رسد. یعنی از طریق تماشای عین به تخیل ذهنی نایل می‌شود. اگر چنین ارتباطی برقرار شود، فیلم می‌تواند روی درگیری عاطفی تماشاگر حساب کند. همین‌که تماشاگر درگیر شد، یعنی توسط ذهن بازیگر تسخیر شد، با نقش به زندگی خواهد پرداخت. خودش را به نقش و قصه خواهد سپرد. از این‌جای ماجرا به بعد، به قصه و چگونگی قصه‌گویی مربوط می‌شود. یعنی چگونگی بردن تماشاگر به سفری ورای روزمرّگی؛ فراتر از آنچه هست به‌دنیای دیگر، به‌دنیای آدمی

www.ketabha.org

دیگر، به رویا، یعنی به دنیایی که دوست دارد باشد.

باورپذیر کردن نقش و همچنین قصه لزوماً با نسخه‌برداری از طبیعت برابر نیست. باورپذیری، همان رعایت قواعد بازی‌ست. نقشی که *چاپلین* ارایه می‌داد مابه‌ازای طبیعی ندارد. بالطبع ماجراهای آن آدم هم از طبیعت پیروی نمی‌کنند. اما دنیایی که تصویر می‌کند، همه چیزش هماهنگ است. صغرا و کبرایش به‌هم می‌آیند. خودشان را نقض نمی‌کنند. مهم نیست که ما به‌عنوان تماشاگر آن‌جا نیستیم، مهم این است که آن دنیا امکان دارد و ما می‌توانیم خود را در آن دنیا تصور کنیم. رعایت درست قواعد بازی، دنیای مخلوق هنرمند را امکان‌پذیر می‌کند. امکان وقوع، شروع باورپذیری‌ست.

وقتی چراغ‌های تالار سینما خاموش می‌شود، تماشاگر خود را آماده کرده تا به‌همراه بازیگرانی که بر پرده ظاهر خواهند شد، سفر کند؛ زندگی دیگری را تجربه کند. او بلیط خریده، به تالار آمده، نشسته و آمادگی‌اش را اعلام کرده. از این لحظه به بعد به ما مربوط می‌شود. اگر نتوانیم او را تسخیر کنیم، ضعف ماست. اما اگر جادو اتفاق بیفتد، وقتی چراغ‌ها روشن شوند و تماشاگر از تالار سینما برود، به این می‌ماند که از خواب شیرین یا تلخی بیدار شده باشد. گاه تأثیرهای این رویا چنان قوی‌ست که تا مدت‌ها گریبان او را رها نخواهد کرد.

تماشاگر با چه کسی به این سفر رویایی رفته است؟ با بازیگرانی که فقط پس از خاموش شدن چراغ‌ها می‌توان دیدشان. بازیگری که پشت مرز رویاست. همین غیر روزمره بودنش، او را به موجودی دست نیافتنی تبدیل می‌کند. موجودی که آمیخته با جادوست. به همین دلیل است که تماشاگر وقتی او را در زندگی روزمره می‌بیند، تعجب می‌کند، خوشحال می‌شود و باز هم تماشایش می‌کند. تماشاگر این موجود را دوست دارد. چون با او مدتی زندگی کرده است. او را می‌شناسد، با او به سفری ناممکن رفته. در عرض یکی دو ساعت به اندازه‌ی چندین سال زندگی کرده. راحت نشسته و همه‌ی رنج‌ها را بازیگر متحمل شده. برای او ناراحت شده، برای او خوشحال شده، همه‌ی عواطفش را به او سپرده بوده؛ اصلاً خود او بوده‌است.

سینما صدسال است که به تعداد عاشقان خود اضافه می‌کند. عاشقانی که

www.ketabha.org

قریب به اتفاق‌شان دوست دارند بازیگر شوند. سینما در عین حال بی‌رحم است چون از این خیل عشاق فقط به تعداد کمی، بختِ بازیگری می‌دهد. و به تعداد کمتری بختِ محبوب بودن و به تعداد بسیار بسیار کمتری بختِ جاودانگی... فقط به باورپذیرترین‌شان.

بازی خیابانی

خاطرات و درس‌ها

دهه‌ی چهل شمسی، در گروه نمایشی پارت ـ مشهد ـ بازی می‌کردم. یکی از دغدغه‌های گروه این بود که «بازیگر باید دارای چه امکاناتی باشد تا بتواند ـ خارج از تالار نمایش ـ مردم عادی را به تماشاگر نمایش بدل کند؟»

تالار نمایش، مردم را دعوت می‌کند تا برنامه‌ریزی کنند، وقت بگذارند، بلیط بخرند و مؤدبانه به دیدن نمایشی بنشینند. اما خارج از تالار، مردم تصمیم به تماشا ندارند. مشغول روزمرّگی هستند؛ کار، خرید، تفریح، تردّد، استراحت، معامله، انتظار، عجله؛ به همراه ذهنی آغشته به هزار و یک فکر و خیال درباره‌ی گذشته و آینده که آن‌ها را از لحظه‌ی اکنون جدا می‌کند. دغدغه‌ی ما درباره‌ی چگونگی تبدیل این «ناتماشاگران» به «تماشاگر» بود. مطمئناً این دلمشغولی به یکباره و دفعتاً برای ما ایجاد نشد. ما گروه پرکاری بودیم که حمایت‌های دولتی در حد حجم کار ما نبود. خودبه‌خود به سمت یک تآتر کم‌خرج و فقیر به لحاظ مالی و پرامکانات به لحاظ خلاقیت کشیده شدیم. ما باید از دکور، لباس و تبلیغات که خرج عمده‌ی آن روزگاران ما بود، چشم‌پوشی می‌کردیم... و همین بود که ما را به جوهره‌ی اصلی هنر نمایش سوق داد: بازیگر و خلاقیت. ما به یک نتیجه‌ی مدرن رسیده بودیم. از طبیعت‌گرایی سنتی دور می‌شدیم و به سوی نشانه‌پردازی مدرن می‌رفتیم. به سنن نمایش شرقی بازگشت می‌کردیم.

www.ketabha.org

برای فهم موضوع کار کردیم، خواندیم، کار کردیم، نوشتیم، بحث کردیم، کار کردیم، کار، کار، کار.

در همین روند به فهم نشانه‌گرایی در بازی نزدیک شدیم. حالا به یک چاشنی جادویی احتیاج داشتیم. تا جای همه‌ی زیورها و آرایش‌های حذف شده را پر کند. یک چاشنی که دکور، لباس، نور، صحنه، کارگردانی، بازی و نهایتاً نمایش فقیر ما را دیدنی کند. ما به جذابیت و شیرینی احتیاج داشتیم. در کار مداوم خود به این سوآل رسیدیم که: چرا ورزش جذاب و دیدنی و شیرین است؟ چون امکاناتی پنهان از قدرت آدمی را کشف می‌کند، پرورش می‌دهد و به نمایش می‌گذارد. امکاناتی که برای اکثریت مردم پوشیده است و با دیدن ورزشکاران فهمیده و آشکار می‌شوند.

در واقع با دیدن ورزشکاران و مهارت‌های آنان برای ما کشفی صورت می‌گیرد. و ما از همین کشف لذت می‌بریم. کشف می‌کنیم که چه امکانات نهفته‌ای در بدن ما وجود دارد. ما با ورزشکار مورد علاقه‌مان همذات می‌شویم. خود را در او می‌جوییم، همراه او به مسابقه می‌رویم و آرزو می‌کنیم پیروز شود تا ما پیروز شویم. همین مسئله در شعبده بازی، آکروبات و همه‌ی عملیاتی که در یک سیرک به ما ارایه می‌شود وجود دارد. ما زمان تماشای همه‌ی این‌ها، همان کشف را تجربه می‌کنیم؛ و انسان را، خلقت را و خودمان را ستایش می‌کنیم و همذات‌پنداری شکل می‌گیرد.

هنر هم آدم را به مهمانی کشف می‌برد. کشف در هنر هم بیرونی و هم درونی است. هم شخصی و هم اجتماعی است. ما را به دنیای آرمان‌ها می‌برد. این کشف بزرگترین راهنمای ما شد: ما برای جذب تماشاگر باید او را به مکاشفه ببریم. هرچه بتوانیم بی‌زرق و برق‌تر باشیم، هرچه بی‌چیزتر باشیم، می‌توانیم بی‌واسطه‌تر با تماشاگر روبه‌رو شویم و در نتیجه او را به مکاشفه‌ای شدنی دعوت کنیم. حالا بازیگر باید بتواند با امکانات، قدرت و مهارت بدنی و ذهنی خود، تماشاگرش را به حیرت بیندازد؛ به دیدن وادارد و به مکاشفه برساند. نمایش‌های پرزرق و برق و ثروتمند، با امکاناتی که به رخ می‌کشند تماشاگر را منکوب می‌کنند. دنیایی را تصویر می‌کنند که برای تماشاگر

www.ketabha.org

دست‌نیافتنی است. اما نمایشِ بی‌چیز، پرده از دنیایی برمی‌دارد که برای همه قابل دسترس‌است. دسترسی به این دنیا امکانات نمی‌طلبد. تماشاگر با کشف این مطلب نمایش‌گران را از خود می‌پندارد و از خود می‌کند. خود را مهم می‌شمارد. به امکانات نهفته در خودش پی می‌برد، اما با دیدن نمایش‌های پرشکوه خود را فقیرتر از آنچه که هست می‌بیند.

«کشف» را کشف کردیم. بی‌واسطگی را کشف کردیم، و کشف کردیم در میان تمام عناصر نمایش، بازیگر به علت زنده بودن، بی‌واسطه‌تر با تماشاگر ارتباط برقرار می‌کند. بازیگر می‌تواند خلأ همه‌ی عوامل دیگر را به راحتی پر کند. ما از ثروتی که نداشتیم چشم پوشیدیم و غبطه‌ی آن‌را نخوردیم و در عوض به ثروتی که داشتیم و نمی‌دانستیم پی بردیم: به خودمان. در این روند به فهم «برشت» پرداختیم و در بازی به شناخت رقص و پانتومیم همت کردیم. همگی‌مان باله‌ی مدرن و مارسل مارسو را دوست داشتیم. در آن سال‌ها گرایش‌های سیاسی و انقلابی ما اجازه نمی‌داد به «جشن هنر» نزدیک شویم. در نتیجه از گروتوفسکی و پیتر بروک دور ماندیم. ما قابلیت‌های بدنی و صدایی خود را با تمرین‌های سخت بالا می‌بردیم. بدیهه‌پردازی در سرلوحه‌ی تمرین‌های ما بود. هرچه جلوتر می‌رفتیم همان سوآل اولیه برای ما جدی‌تر می‌شد.

در دهه‌ی پنجاه من برای ادامه‌ی تحصیل به دانشگاه تهران رفتم. در آن‌جا سعی در بلعیدن دانش‌های نو داشتم. در همان روزهای اول *حمید سمندریان* را از پرسش‌های خود کلافه کردم. از دست من می‌گریخت و همین یکدندگی باعث دوستی میان شاگرد و استادی شد که هنوز هم مستدام است.

علی رفیعی استاد جوانی بود که قرار بود از فرانسه بیاید. منتظرش بودم و وقتی رسید، قبل از ورود به کلاس، سراغش رفتم. با او دوست شدم. و بعدها اصلاً مدتی در خانه‌ی او زندگی می‌کردم. او به خیلی از سوآلات من پاسخ داد. مرا با *مه‌یرهولد* آشنا کرد. توسط او با آخرین پدیده‌های تآتری آشنا شدم. و از طریق او تآتر خیابانی و کافه‌تآتر را فهمیدم. این زمان بود که تمام اطلاعات خام و گسیخته‌ی من شروع به نظم یافتن کردند و نگره‌پردازی می‌شدند.

www.ketabha.org

در دانشگاه با سیروس *شاملو* آشنا شدم. با هم در یک کلاس بودیم. همان روزهای اول یکدیگر را یافتیم. موسیقی می‌دانست، ساز می‌زد و علاقمند به پانتومیم و نمایش‌های فردی بود. چه بهتر از این؟ همان کسی بود که می‌خواستم. در کلاس‌های بازیگری به‌طور مرتب اتودهای مورد علاقه‌ی خودمان را اجرا می‌کردیم. با این‌که سازمان آموزشی دانشکده سمت و سوی دیگری داشت، ما با سماجت سمت و سوی خودمان را ادامه می‌دادیم. همکاری ما و دو همکلاسی دیگر ـ *جمشید ملک‌پور* و *عطا*... روحی ـ منجر به تأسیس یک گروه شد؛ گروه تآتر همشهری. ما هم به لحاظ سیاسی و هم به لحاظ هنری یک گروه معترض بودیم.

در این مدت ارتباط من با مشهد قطع نمی‌شد. من می‌رفتم، آن‌ها می‌آمدند و مرتب در حال تبادل تجربه و نظر بودیم. اجرای دو نمایش «چگونه بیست ماهی میان ده نفر تقسیم می‌شود» در مشهد و «داد و بیداد» در مشهد و تهران و چند شهر دیگر سرآغاز دیدگاهی نوین و عصاره‌ی تجربه‌های گروه پارت بود ـ هردوی این نمایش‌ها توسط *داوود کیانیان* نوشته و اجرا شدند ـ اکنون ما صاحب یک دیدگاه نمایشی بودیم. حالا مصادف بود با سال‌های انقلاب. من و سیروس *شاملو* هم پوست ترکاندیم. اواخر سال ۱۳۵۶ بود که ما اولین «نمایش خیابانی»مان را تجربه کردیم. «زندگی روزمره‌ی یک افسر عالیرتبه‌ی ارتش». در این نمایش *بهروز انسانی* هم همراه ما بود که بعد از آن از ما کناره گرفت. اجرای ما مثل یک جرقه بود و باعثِ راه افتادن یک موج نمایش خیابانی شد. *محمد حامد* ـ از اعضای پارت ـ دومین گروه نمایش خیابانی را به‌راه انداخت؛ و گروه‌های دیگر که بیشتر سیاسی، و کمتر نمایشی بودند.

طراحی «زندگی روزمره...» در حدّ دو سه ساعت وقت من و سیروس را گرفت. کمی با هم تمرین کردیم و متوجه شدیم به یک بازیگر دیگر هم احتیاج داریم. از *بهروز انسانی* دعوت کردیم. و حدود سه روز در تالار انتظار تآترشهر تمرین کردیم. در این مدت یک بلندگوی دستی، یک کوله‌پشتی، یک کلاه‌گیس زنانه و چند تکه لباس و پارچه تهیه کردیم که همه را به‌جز بلندگو در کوله پشتی جا دادیم. حالا نمایش ما برای اجرا آماده بود. اما کجا؟ برای اولین اجرا یک

www.ketabha.org

تصمیم محافظه‌کارانه گرفتیم. سالن ورزش سرپوشیده‌ی دانشگاه شریف را انتخاب کردیم. در آن‌جا یک گردهمآیی دانشجویی برگزار می‌شد. این تصمیم به این جهت محافظه‌کارانه بود که بازهم یک سالن سرپوشیده با تعدادی آدم حاضر و آماده را انتخاب کرده بودیم. به‌هرحال سه‌نفری با بلندگو و کوله‌پشتی‌مان به آن‌جا رفتیم اما فضای آن‌جا پر از شعارهای تند سیاسی و قیافه‌های اخموی دانشجویان هیجان‌زده بود. این اصلاً برای ما فضای مطلوبی نبود. «زندگی روزمره...» یک نمایش شاد و پر از خنده بود. اما آن قیافه‌های اخمو از قبل تصمیم‌شان را برای نخندیدن گرفته بودند. اصلاً آن‌روزها در فضاهای سیاسی خنده حرام بود! همه باید بی‌خودی جدی می‌بودند. خلاصه این‌که از وجهی دیگر تصمیم محافظه‌کارانه‌ی ما به یک حرکت انقلابی بدل شد: ما باید این تماشاگران اخمو را می‌خنداندیم. ما باید بر موج خنده‌ی تماشاگرمان سوار می‌شدیم تا بتوانیم ادامه بدهیم. اما در آن چهره‌های سنگی هیچ نویدی از خنده نمی‌دیدیم. به‌هرحال با خود گفتیم اگر بتوانیم این جماعت را بخندانیم موفق شده‌ایم. در واقع با نمایش و خنده به جنگ اخم ایدئولوژیک رفتیم! جلو رفتیم و به مسئولین گردهمآیی اعلام کردیم ما یک گروه نمایشی هستیم و می‌خواهیم در این‌جا یک اجرا داشته باشیم. بدبختی آغاز شد؛ چون می‌خواستند بدانند ما از طرف کدام گروه سیاسی فرستاده شده‌ایم. اصلاً شاید دشمن باشیم...

بالاخره به آن‌ها قبولاندیم که از جایی فرستاده نشده‌ایم و خودمان طرفدار انقلاب هستیم. عاقبت پس از شور و مشورت به ما اعلام کردند که پس از پایان مراسم می‌توانیم اجرا داشته باشیم... و قبل از اجرای ما هم به همه اعلام کردند که ما از آن‌ها نیستیم! با این سخنان یک دافعه و یک حسِ کشفِ توطئه در دانشجویان ایجاد کردند.

ما آغاز کردیم. قرار بود با اولین شیرین‌کاری‌های ما تماشاگر بخندد. اما هیچ‌کس نخندید. و ما هرچه پیش‌تر می‌رفتیم سردتر می‌شدیم. دو دقیقه از نمایش ما گذشته بود اما برای ما دو ساعت گذشت. باید جنگ را می‌بردیم. به‌هم نگاه انداختیم و شروع به بدیهه‌پردازی کردیم. کمی از اوضاع همان

www.ketabha.org

گردهمآیی را به طنز گرفتیم و چاشنی کردیم. کار خطرناکی بود ولی همه به جای دشمنی خندیدند. بله خندیدند اما خجالت می‌کشیدند. این خنده‌ی کم‌رنگ، چشم اسفندیار آن‌ها بود. ما جان گرفتیم. سوار بر همین موج بی‌حال خنده شدیم و تاختیم و حتی یک لحظه هم به آن‌ها اجازه‌ی نفس کشیدن ندادیم؛ و نهایتاً نمایش را در شلیک‌های بی‌خجالتِ خنده‌ی آن‌ها تمام کردیم. پیروز شده بودیم. بعد از اجرا خیلی‌های‌شان سراغ ما آمدند. تبریک گفتند. برای اجراهای بعد دعوت‌مان کردند. و اصلاً هر طور شده می‌خواستند ما را به خودشان بچسبانند. با اعتماد به نفسی که پیدا کرده بودیم، در جلسات و گردهمآیی‌های خشک‌تر و اخموتری هم اجرا گذاشتیم و پیروز شدیم. حالا به خیابان‌ها رفتیم.

به پارک‌ها، جلوی کارخانه‌ها، مدرسه‌ها، کارگاه مترو، پایانه‌های مسافری... همه‌جا صحنه‌ی ما بود. یکی‌مان با بلندگو مردم را دعوت می‌کرد و دو نفرمان شیرین‌کاری می‌کردیم و مردم را به خودمان جلب می‌کردیم و هرگاه احساس می‌کردیم که آدم‌هایی را که جمع کرده‌ایم کافی هستند، نمایش را شروع می‌کردیم، در این مدت مهم‌ترین درسی که آموختیم این بود: «تماشاگر از هر کجای نمایش و تا هر کجای نمایش را می‌دید باید چیزی دستگیرش می‌شد.» چون عده‌ای زمانی پس از شروع نمایش می‌رسیدند و عده‌ای پیش از پایان نمایش می‌رفتند... پس می‌بایست موضوع ما نخ تسبیحی می‌شد برای متصل کردن موقعیت‌ها، لحظات نمایشی، متلک‌ها، بدیهه‌پردازی‌ها و خلاصه آنچه که در لحظه و بنا به موقعیت زمانی و مکانی ایجاد می‌کردیم. با این حساب تماشاگر را یک لحظه هم بی‌نصیب نمی‌گذاشتیم. پس ما در حین اجرای موضوع مورد نظرمان و بده‌بستان‌های مربوط به آن، مرتباً با موقعیت‌های ایجاد شده توسط تماشاگر بازی می‌کردیم. اصلاً چشم می‌کشیدیم کسی چیزی بگوید یا کاری کند تا ما آن را به موقعیت نمایشی تبدیل کنیم. به این ترتیب ما به دو نتیجه‌ی هم‌زمان دست می‌یافتیم: اول این‌که تماشاگر چه دیر می‌آمد و چه زود می‌رفت، چیزی دستگیرش می‌شد، و دوم ـ که مهم‌تر از اولی بود ـ این‌که ما تماشاگر را به عرصه‌ی نمایش می‌کشاندیم.

نمایش نهایتاً یک دنیای آرمانی و یک موقعیت جادویی است. اصلاً تماشاگر

www.ketabha.org

به همین علت به نمایش جلب می‌شود تا از یکنواختی عادات روزمره بگریزد. ما وقتی بتوانیم تماشاگر را به درون نمایش بکشانیم، در واقع یک موقعیت استثنایی و دور از دسترس را در اختیارش گذاشته‌ایم و همین، جذابیت کارمان را افزایش می‌دهد. این جذابیت در بده‌بستانِ مداوم میان ما و تماشاگر تشدید می‌شود.

برخی نمایش‌های صحنه‌ای با ترفندهایی مثل سخن گفتن مستقیم با تماشاگر و جاسازی کردن بعضی بازیگران میان تماشاگران، تا مرزهای محدودی به این مهم دست می‌یابند، اما نمایش خیابانی می‌تواند تا مرزهای عجیبی پیش برود که تمیز دادن بازیگر و تماشاگر سخت و ناممکن به نظر برسد.

شکستن مرز میان نمایش و تماشاگر توسط بازیگر، در موقعیت‌های پیش‌بینی نشده‌ی اجرا، به بی‌پرواترین بدیهه‌پردازی نیازمند است. بدیهه‌پردازی در نمایش خیابانی باید بر «برانگیختن احساسات تماشاگر» به شکل غلو شده و کاریکاتوری بنیاد شود.

نمایش خیابانی ظرفیت بحث و تعقل را ندارد. به یک اتفاق گوارا یا ناگوار می‌ماند. اتفاقی که در لحظه، خوشحال یا ناراحت می‌کند و عکس‌العملی را برمی‌انگیزد. مردم بعداً که حساب و کتاب کنند خواهند گفت کاش فلان مطلب را گفته بودیم یا فلان حرکت را نکرده بودیم؛ اما دیگر گذشته است.

نمایش خیابانی تماشاگر را در لحظه شکار می‌کند؛ و در لحظه او را به واکنش وامی‌دارد. پس بازیگر خیابانی باید بدیهه‌پردازی خود را برلحظه‌ی جاری و مسایل آنیِ تماشاگرش استوار کند.

پس شرط لازم برای بازیگر نمایش خیابانی، شناختِ موقعیت‌های اجتماعی، زمانی، مکانی و جاری تماشاگرش است.

ما نمایش‌مان را در موقعیت‌های اجتماعی گوناگونی اجرا کردیم، شکست‌ها و پیروزی‌های پیاپی، این درس را به ما آموخت که اول تماشاگرت را بشناس. در نتیجه‌ی اجراهای یک کار واحد، منهای نخ تسبیح آن، همه با هم فرق داشتند. گفت‌وگوها، مزه‌پرانی‌ها و حتی نتیجه‌گیری‌ها. عنصر واحد همه‌ی اجراها فقط ساختمانِ کلی نمایش بود.

www.ketabha.org

در سال ۱۳۵۸ به مشهد رفتم. بلافاصله و بی هیچ مشکلی، با اعضای جوان گروه پارت ـ *وحید کیانیان*، *رضا نجفی*، *حمید زجاجی*، *علی میرعلایی*، *بهرام خاراباف* و *علی پریشان* ـ یک گروه خیابانی تشکیل دادیم و شروع به کار کردیم. تمام تجربه‌های گروه پارت، اینک در این اعضای جوان متبلور شده بود.

داوود کیانیان یک نمایش صحنه‌ای به نام «پیوندتان مبارک» را آماده‌ی اجرا داشت. و قرار بود آن‌را در استان‌های خراسان، مازندران و تهران اجرا کند. من هم نقش کوتاهی در آن به عهده گرفتم و راهی شدیم. شب‌ها «پیوندتان مبارک» اجرا می‌شد و روزها، سطح شهر و جاده‌ها عرصه‌ی نمایش‌های خیابانی ما بود.

این دوره برای من دوره‌ی نتیجه‌گیری و برای همکاران جوانم دوره‌ی تجربه اندوزی بود. خیلی سریع رشد کردیم. گاه دو گروه می‌شدیم و هم‌زمان شهر را تصرف می‌کردیم.

بعد از آن، چند سفر کوتاه‌تر با افراد معدودتری از همین گروه داشتم. در یکی از این سفرها شب را در یک روستا اطراق کردیم. فردا در همان روستا یک عروسی بر پا بود. ما در خانه‌ی داماد مهمان شدیم. کمی پرس و جو کردیم و برای شبِ عروسی یک نمایش ساختیم و اجرا کردیم. به علت اطلاعات ناقص و یک طرفه‌ی ما، نمایش باعث اختلاف دو خانواده‌ی عروس و داماد شد. نطفه بستن این اختلاف را در حین اجرا حس می‌کردیم ولی نمی‌دانستیم چه کنیم. در آخرین لحظات با همه توان‌مان همه حرف‌هامان را برگردانیدیم، از همه شیرین‌کاری‌هایی که بلد بودیم استفاده کردیم و نهایتاً فضا را به صلح رسانیدیم و همه چیز به خیر و خوشی تمام شد. ما شهری بودیم و مسایل روستا را خیلی کلی می‌فهمیدیم. پس از آن یک دوره سفر به روستاها داشتیم ولی نهایتاً به شهر بازگشتیم. جای ما همین‌جا بود. در آن روزها، در شهرهای گوناگون بارها دستگیر شدیم. هم از سوی گروه‌های چپ که مناطقی را در دست داشتند مثل ترکمن‌صحرا و هم از سوی کمیته‌های انقلاب. و هر بار وقتی آزاد می‌شدیم، دستگیرکنندگان ما به تماشاگرانِ ما مبدل شده بودند. ما حتی در زمان بازجویی سعی می‌کردیم آن لحظه را به نمایش بدل کنیم. بر ماجرا سوار می‌شدیم و زمانی که اولین لبخند بر لبان بازجوها می‌شکفت ما می‌فهمیدیم برنده شده‌ایم.

www.ketabha.org

تجربیات دستگیری درس تازه‌ای برای ما بود. و ما را به افق‌های تازه‌تری رسانید. تصمیم گرفتیم بدون هیچ موضوع از پیش آماده‌ای وارد ماجراهای روزمره بشویم و موقعیت‌های روزمره را به نمایش تبدیل کنیم. اگر موفق می‌شدیم علاوه بر این‌که همه‌جا صحنه‌ی نمایش ما بود، همه‌ی مردم هم بازیگران ما می‌شدند.

شروع کردیم. ما سعی می‌کردیم وارد بحث‌ها، گفت‌وگوها و مشاجره‌ها بشویم و بعضی نقطه نظرها را تشدید کنیم و زمانی که تنور گرم می‌شد در قالب تیپی که همان لحظه می‌آفریدیم به میدان می‌رفتیم و هر دو طرف بحث را درگیر می‌کردیم و وادارشان می‌کردیم در مورد یک اتفاق واحد یا یک آدم واحد ـ که ما بودیم ـ اظهار نظر کنند. آن‌ها در واقع مشاجره‌ی خودشان را فراموش می‌کردند و به ما می‌پرداختند. حالا زمانی بود که می‌بایست آن‌ها را به یک نتیجه‌گیری برسانیم.

این نوع نمایش به شجاعت بیشتری نیاز دارد. دلیل اول این‌که، انتهای نمایش قابل پیش‌بینی نیست؛ و دوم این‌که: تماشاگری وجود ندارد. همه بازیگرند و در نتیجه فاصله‌ای وجود ندارد که بتوان آن‌را شکست.

پس ما منتظر هر پیشامدی بودیم؛ از جمله کتک خوردن‌مان. صف اتوبوس، صف جلوی باجه‌ی تلفن، قهوه‌خانه‌ها، رستوران‌ها، پارک‌ها، جلوی دادگستری و هر کجا که عده‌ای جمع بودند، حتی مهمانی‌ها عرصه‌ی این نمایش است. اصلاً تمام زندگی عرصه‌ی این نوع نمایش است. این نوع نمایش تقریباً هیچ فاصله‌ای با زندگی ندارد.

بر خلاف تصور ایجاد شده، این نوع نمایش ضرورتاً سیاسی نیست، همه‌ی مسایل زندگی، مسئله‌ی این نمایش است، مثل خود زندگی.

یک‌بار که داشتیم از بندرعباس به قشم می‌رفتیم، روی لنج مسافربری یکی از همین نمایش‌ها را بر پا کردیم. من شدم جوانی که خانواده‌ی دختر دلخواه‌اش با ازدواج او مخالف هستند و حالا می‌خواهد خودکشی کند. رفتم روی دماغه‌ی لنج که خودم را به خلیج پرت کنم. دوستانم مانع شدند. داد و بیداد کردیم. بحث کردیم. کم‌کم مردم وارد بحث و ماجرا شدند. در این شلوغی ما باید برخی

www.ketabha.org

آدم‌ها و برخی بحث‌ها را بزرگ می‌کردیم، تا بتوانیم نمایش را به یک سرانجام برسانیم. حالا کم‌کم مسئله‌ی من فراموش می‌شد و مسایل خودشان رو می‌آمد. همه راجع به ازدواج در گذشته و حال، و در مورد ازدواج خودشان و فرزندان‌شان بحث می‌کردند؛ با هم درگیر می‌شدند و هر زمان که داشت ماجرا به هرز می‌رفت ما وارد می‌شدیم و تنور را گرم می‌کردیم. ناخدای لنج، کارگران و مسافرین، همه درگیر بازی شدند.

اگر من تصمیم گرفتم خودکشی کنم به این علت بود که همه را برانگیزم. زندگی روزمره، همه را در برابر اتفاقات کوچک واکسینه کرده. در نتیجه برای به هیجان آوردن مردم باید متوسل به اتفاقات اغراق‌آمیز و غلیظ شد؛ تا خماری روزمرّگی را از بین ببرد و همه را وادار به واکنش کند...

***

بعدها خودمان بیشتر آغشته‌ی مسایل سیاسی شدیم و از نمایش دور افتادیم. فضای سیاسی حاکم هم جایی برای نمایش نداشت. ما هرچه کم‌کارتر و گوشه‌گیرترِ می‌شدیم. فقط هر شب جمعه در خانه‌ی هرکس که بودیم، یک نمایش راه می‌انداختیم و برای اعضای خانواده‌مان اجرا می‌کردیم، می‌خندیدیم و لذت می‌بردیم. هنوز هم گاهی که دور هم جمع می‌شویم، بساط نمایش‌مان را پهن می‌کنیم.

www.ketabha.org

www.ketabha.org

○بررسی‌ها

www.ketabha.org

www.ketabha.org

سیاه، سفید، خاکستری

تیپ، شخصیت / هنرپیشه، بازیگر

۱ - وقتی از تراژدی کلاسیک به کمدی کلاسیک -به معنای تآتری- می‌رسیم در واقع از بررسی مسایل بشری به بررسی اجتماعی رسیده‌ایم.

در تراژدی کلاسیک، رویارویی نیروهای ازلی و ابدی بشری را تماشا می‌کنیم و در کمدی کلاسیک رویارویی نیروهای اجتماعی را شاهدیم. نیروهایی که دیگر ازلی و ابدی نیستند چون دارای زمان و مکان می‌شوند.

در تراژدی برخورد همیشگی و آشتی‌ناپذیر خیر و شر، عشق، نفرت، خشم، آرامش، حسادت، تردید، کینه، قدرت، سنت و... آرایش می‌شوند. این نیروها به زمان و مکان ارتباطی ندارند. همیشگی‌اند. با بشر زاده شده‌اند و با بشر رخت خواهند بست. دو هزار سال قبل یا صد هزار سال بعد بشر عاشق می‌شود و فارغ می‌شود. مردد است، قدرت طلب است، کینه دارد، آرام می‌شود، خشم می‌گیرد و...

در تراژدی، این نیروها مجزّا و منتزع می‌شوند و در «تیپ»هایی همچون *کرئن*، *آنتیگون*، *ادیپ*، *اتللو*، *مکبث*، *دزدمونا*، *هملت*، *افلیا*، *سیاوش*، *رستم*، *سهراب*، اولیا و اشقیا جان می‌گیرند و به مبارزه‌ای آشتی ناپذیر و ابدی ادامه می‌دهند. تیپ‌های تراژیک همیشگی‌اند.

اما کمدی نیروهای موجود اجتماعی را مجزا و متنزع می‌کند و در تیپ‌هایی همچون، تاجر، ارباب، نوکر، دهاتی، شهری، حاجی، بقال، حاکم خوب، حاکم

www.ketabha.org

بد، رعایا و... جان می‌بخشد. اما شرایط اجتماعی همیشه یکسان و ماندگار نیست. گهی زین به پشت و گهی پشت به زین است. تغییرات و انقلابات فرهنگی و اقتصادی، آرایش وضعیت طبقاتی و قشربندی اجتماعی را مرتباً دگرگون می‌کنند. پس تیپ‌های اجتماعی کمدی در زمان و مکان خاص، معنی خاص پیدا می‌کنند. به زبان دیگر تیپ‌های اجتماعی کمدی، همیشگی نیستند.

تا اوایل قرن بیستم، تیپ‌ها هنوز حاکم بلامنازع هنر نمایش هستند. اما با نظام یافتن اندیشه‌های *استانیسلاوسکی* و نوشته شدن نمایشنامه‌های چخوف و تولد پدیده‌ای به نام «شخصیت و فردیت» در هنر نمایش حاکمیت مطلق «تیپ» تَرَک خورد. «شخصیت» در نمایش معاصر یعنی آدم. و چون آدمی ملغمه‌ای از خیر و شر است، پس نه سیاه است و نه سفید، آدم خاکستری‌ست.

آدم موجودی‌ست که همه‌ی خصلت‌های بشری را باهم داراست و در تمام موقعیت‌های اجتماعی حضور دارد. ظهور این غول خاکستری بزرگ‌ترین انقلاب نمایشی معاصر را به‌وجود آورد. و مثل همیشه انقلابیون به طرفداری از «شخصیت» به نفی «تیپ»های اساطیری و اجتماعی پرداختند ولی پس از زمانی حضورِ همچنانِ «تیپ» در عرصه‌ی نمایش، انقلابیون نمایشی را متقاعد کرد. ما امروز در دنیای نمایش، هم تیپ اساطیری هم تیپ اجتماعی و هم «شخصیت» داریم.

۲ - پدیده‌ی بازیگر هم به همراه شخصیت متولد شد. اگر شخصیت را چخوف خلق می‌کند، بازیگر را *استانیسلاوسکی* به‌وجود می‌آورد. بازیگر، موجودی‌ست که می‌تواند شخصیت را بازی کند. بازیگر آن‌چنان پرورش یافته است تا بتواند به «شخصیت» جان ببخشد.

جان بخشیدن به «تیپ» توسط کسانی صورت می‌گرفت، که نام‌شان «مقلد» بود. تیپ، روانشناسی فردی ندارد. تک بعدی‌ست. فقط یک چیز است. به‌دور از فراز ونشیب‌های روح یک آدم است. هم این و هم آن نیست. یا این است یا آن. آدم نیست. مفهوم است. نشانه است. سمبل است.

هر آدمی عاشق می‌شود. چه چاق چه لاغر. چه زشت و چه زیبا، چه جوان و چه پیر؛ اما مفهوم عشق شاداب و زیباست. پس نشانه‌ی عشق باید جوان و زیبا

www.ketabha.org

باشد؛ پس تیپ عاشق، جوان و زیباست.

هر آدمی با هر شکل و شمایلی زمانی حسود و کینه‌ورز است اما مفهوم حسادت و کینه، زشت است و شاداب نیست. پس تیپ حسود و کینه ورز، زشت و پیر است.

در هنر نمایش تیپیکال هر کسی نمی‌تواند نقش عاشق را بازی کند؛ چرا که باید هم جوان و هم زیبا باشد؛ و هر کسی نمی‌تواند نقش حسود و کینه‌توز را بازی کند چرا که باید زشت و پیر باشد. به زبان دیگر در هنر نمایشِ تیپیکال، قدرت بازیگری ملاک اصلی نیست. بلکه ملاک اصلی ظاهر هنرپیشه است. اول باید هنرپیشه ظاهر مناسب نقش را داشته باشد بعداً اگر از هنر بازیگری هم بهره‌ای داشت، چه بهتر.

این‌گونه است که در نمایش‌های سنتی و آیینی هر کس نمی‌تواند هر نقشی را بازی کند. نسخه‌خوان اولیا مشخصاتی به لحاظ بدنی و آوایی دارد و نسخه‌خوان اشقیا مشخصات دیگری.

در تخت‌حوضی نیز سیاه، یاقوت، زمرد، مشخصاتی دارند و حاجی باید صاحب مشخصات دیگری باشد.

بازیگر به معنای مدرن موجودی‌ست که پرورش یافته تا هر نقشی را بازی کند. اما هنرپیشه‌ی قدیمی که به «مقلد» معروف بود، پرورش یافته بود تا فقط یک نقش مشخص را بازی کند؛ و تا زمانی که قدرت نمایش دادن داشت، «شمرپوش» می‌ماند. و تا زمانی که بلوغ صدایش را دورگه نکرده بود «زن پوش» بود. پس «مقلد» اول باید بدن و آوای مناسب داشته باشد، سپس تکنیک‌های لازم برای اجرای «تیپ» را؛ و نهایتاً آن‌که آنی داشت موفق‌تر می‌بود.

امروز ـ یعنی در روزهای پایانی قرن بیستم ـ فقط در عرصه‌ی نگره و یا در کلاس‌های تخصصی نمایش می‌توانیم با تمایز کامل راجع به تیپ و شخصیت بحث کنیم، اما در عرصه‌ی عملی و بازار نمایش، تیپ و شخصیت آنقدر به‌هم آمیخته‌اند که تشخیص آن‌ها کاری تخصصی می‌طلبد.

با این نگاه می‌خواهم به بازیگران و کارگردان‌های سینما نگاه کنم و آن‌ها را از هم جدا کنم. سینمای کلاسیک، پایبند تیپ سازی است. همه‌ی آنچه به عنوان

www.ketabha.org

کمدی کلاسیک در سینما می‌شناسیم: *چاپلین*، *کیتون*، *لورل و هاردی*، برادران *مارکس* و... همه تیپ‌های مشخص و تعریف شده‌ای هستند که در همه‌ی فیلم‌های‌شان فقط در موقعیت جدیدی قرار می‌گیرند. نگاه کنید به قهرمانان و ضد قهرمان‌های سینمای کلاسیک. همه تیپ‌هایی هستند که فقط موقعیت‌شان و هنرپیشه‌های‌شان تغییر می‌کنند. همه‌ی فیلم‌ها و کارتون‌های کمپانی دیسنی را هم اضافه کنید.

اما بعد از سینمای کلاسیک که «شخصیت» وارد ماجرا می‌شود، نسل بازیگران پرورش یافته هم پیدا می‌شوند تا به شخصیت‌ها جان ببخشند.

در این دوره بازیگرانی به عرصه‌ی سینما می‌آیند که در هر فیلم نقش متفاوتی را بازی می‌کنند و به همین لحاظ مورد تحسین تماشاگران قرار می‌گیرند. بازیگرانی چندان درگیر نقش، که پس از پایان فیلمبرداری به آسانی از نقش جدا نمی‌شوند؛ مثل *ویوین لی*، که قبلاً مثال زدم. این آخری مثال خوبی‌ست. اتفاقاً فیلم «اتوبوسی به‌نام هوس» فیلمی شخصیت‌پردازانه است که ما داستان‌اش را از لابه‌لای تاریک و روشن و پر از تناقض آدم‌ها دنبال می‌کنیم. تیپ در کار نیست. *مارلون براندو* در نقش «استانلی» و *ویوین لی* در نقش «بلانش» کاملاً ظرایف شخصیتی نقش‌شان را بازی می‌کنند و از عهده برمی‌آیند. *کارل مالدن* با این‌که بازیگر برجسته‌ای‌ست اما کمتر به شخصیت نقش نزدیک می‌شود و بیشتر در حد یک تیپ باقی می‌ماند. چون اصلاً او یک «تیپ‌پرداز» است. در فیلم «گربه روی شیروانی داغ» که شاید خواهر خوانده‌ی فیلم «اتوبوسی به‌نام هوس» باشد، *پل نیومن* و *الیزابت تیلور* نقش‌های «بریک» و «مگی» را بازی می‌کنند. در این فیلم تفاوت بازیگر تیپ‌پرداز و شخصیت پرداز به وضوح بیشتری دیده می‌شود. همه معتقدند که *پل نیومن* در این فیلم خوب بازی نکرده است. یعنی در فیلم‌های دیگر خوب بازی کرده است. پس چرا در این فیلم خوب نبوده؟ بعضی‌ها معتقدند چون *الیزابت تیلور* خوب بازی کرده. من معتقدم چون *پل نیومن* تیپ‌پرداز است و نباید در قالب هر شخصیتی ظاهر شود. *پل نیومن* در فیلم «بیلیارد باز» عالی‌ست. با این‌که «بیلیاردباز» فیلم شخصیت‌پردازانه‌ای‌ست اما چون نقش او در «بیلیاردباز» منطبق بر تیپ

www.ketabha.org

همیشگی اوست، همه چیز خوب پیش می‌رود.

هنرپیشه‌ی تیپیکال فقط گاهی می‌تواند در بازی شخصیت موفق شود. فقط درصورتی‌که شخصیت با تیپ همیشگی او هم قالب بوده و به لحاظ روانی با وی شرایط همگون داشته باشند.

مارلون براندو، *رابرت دنیرو*، *تام هنکس*، *آل پاچینو*، *مریل استریپ*، *جودی فاستر* و... بازیگران غیر تیپیکال هستند. دقت کنید که *جودی فاستر* نه قد و قواره‌ی خیره کننده و نه زیبایی عجیب و غریبی دارد. او بازیگر است. در جایی زیباست و در جایی که لازم نباشد زیبا نیست. نه این‌که او زشت و زیبا می‌شود. نه، ما باور می‌کنیم که او زیبا یا زشت شده است.

در مورد کارگردان‌ها، *اسپیلبرگ* مثال خوبی‌ست به عنوان سازنده‌ی نوع فیلم‌هایی که به بازیگر احتیاجی ندارد. فیلم‌های *اسپیلبرگ* تیپ پردازند. مثلاً برای زنجیره‌ی فیلم‌های «ایندیانا جونز» هریسون فورد کافی‌ست. چون قابل باور است. برای مقایسه‌ی این دو نوع کارگردانی می‌توان *اسپیلبرگ* را با *کاپولا* و *اسکورسیزی* مقایسه کرد.

۳ - در سینمای ایران کسانی که توانسته‌اند به سینمای شخصیت‌پرداز نزدیک شوند: *داریوش مهرجویی*، *ناصر تقوایی*، *عباس کیارستمی*، *ابراهیم حاتمی‌کیا*، *سیامک شایقی*، *احمدرضا درویش*، *رخشان بنی‌اعتماد*، *اصغر هاشمی* و... هستند.*

اما در کلیّت، سینمای ما گرایش کلی تیپیکال دارد، ضمنِ این‌که کوشش‌های داستان پردازانه یا شخصیت پردازانه‌اش را نمی‌توان نفی کرد. به دلیل همین کوشش‌ها تعدادی از بازیگران هم در سایه روشن تیپ و شخصیت قرار گرفته‌اند. اما در کل، سینمای ایران از بازیگر تیپ می‌طلبد.

همه می‌دانیم اگر بازیگری نقشی را خوب بازی کند، آن‌طور که تماشاگر باورش کند، دیگر در آن نقش منجمد می‌شود. و تبدیل به تیپ همیشگی او

* *بهرام بیضایی* تنها کارگردانی‌ست که در سینمای ما نوع نگاه اساطیری دارد و به تیپ‌های اساطیری می‌پردازد که بحثی جداگانه می‌طلبد.

www.ketabha.org

خواهد شد. چون از آن به بعد کارگردانان چیز دیگری از او نمی‌خواهند.

۴ - *محسن مخملباف* در فیلم «هنرپیشه» به این مسئله نگاه انتقادی می‌اندازد. اعتراض می‌کند به این‌که همه از *اکبر عبدی* می‌خواهند خودش را تکرار کند. من لفظ «هنرپیشه» را از او وام می‌گیرم و برای بازیگران تیپیکال به‌کار می‌برم. و می‌خواهم بگویم *محسن مخملباف* نیز به‌رغم نگاه انتقادی‌اش به این مسئله، اما، خود به شکلی دیگر همچنان تیپ‌پرداز است.

۵ - فیلم‌های *محسن مخملباف* عموماً ناظر به یک انتقاد است. نوعی که ظاهراً نمی‌خواهد فرض انتقادی خود را به اثبات برساند. بلکه فرض خود را شرح می‌دهد؛ تا جایی که فکر می‌کند به تماشاگرش منتقل شده و پذیرفته.

مخملباف نمی‌خواهد تماشاگرش را درگیر یک قصه کند، نمی‌خواهد تماشاگرش را با تاریک و روشن شخصیت‌های قصه درگیر کند تا پس از آن تماشاگر به کشفی نایل شود و به یک دیدگاه انتقادی برسد، بلکه او به‌وسیله‌ی یک قصه‌ی اولیه و آدم‌هایی که در آن رفت و آمد می‌کنند فرض انتقادی‌اش را منتقل می‌کند.

تماشاگر سینمای *مخملباف* انتظار تماشای قصه ندارد؛ بلکه می‌رود ببیند این‌بار *مخملباف* چه می‌گوید و این‌بار پرده از چه موضوعی برمی‌دارد. اگر کسی بخواهد فیلم *مخملباف* را برای کسی تعریف کند قصه‌ای را باز نمی‌گوید. بلکه مسئله و پیامی را که در فیلم طرح شده باز می‌گوید.

در این نوع سینما، قصه در «پلان» دوم قرار می‌گیرد. پس با احتساب جزییات تعریف نمی‌شود. چون احتیاجی به جزییاتش نیست. تا آن حد به قصه احتیاج دارد که بتواند پیام را منتقل کند. و چون قصه در مرتبه‌ی دوم اهمیت است، آدم‌های قصه هم طبعاً اهمیت درجه‌ی دوم یا سوم پیدا می‌کنند. آدم‌ها فقط در کنار هم چیده می‌شوند تا بتوانند پیام را حمل کنند و به مقصد برسانند. درست شرایطی را دارند که یک تیپ اجتماعی در عرصه‌ی نمایش دارد.

این نوع سینما در ذات خود تیپ‌پرداز است. چون از قصه به پیام نمی‌رسد بلکه از پیام به قصه می‌رسد. وقتی بخواهیم از پیام به قصه برسیم، یعنی برای پیام‌مان قصه‌ای بپردازیم، در واقع از قبل مفاهیم انتقادی را انتزاع کرده‌ایم و باید

www.ketabha.org

برای تجسم این مفاهیم تیپ‌هایی خلق کنیم تا با چیدن آن‌ها در کنار هم به قصه‌ای برسیم.

پس در مرحله‌ی انتخاب بازیگر هم از قبل تصمیم‌مان را گرفته‌ایم. یعنی قامت نقش را پرداخته‌ایم و لباس را باید به اندازه‌ی آن بدوزیم. در این‌جا معیار اول برای انتخاب بازیگر بدن و آوای اوست و سپس قدرت‌های بازیگری او به حساب می‌آیند.

در فیلم‌های *مخملباف*، *مجید مجیدی*، *محمود بی‌غم*، *عزت‌اله انتظامی*، *مهدی هاشمی*، *پروانه معصومی*، *فاطمه معتمدآریا*، *ساهایا پطروسیان*، *اکبر عبدی*، *داریوش ارجمند*، *مرتضی ضرابی*، *محرم زینال‌زاده*، *رویا نونهالی*، *محمدعلی کشاورز* و... همه در حد یک تیپ خوب هستند چون قدرت بازیگری آن‌ها به نمایش گذاشته نمی‌شود.

نوع سینمای *مخملباف* در دکوپاژ و تدوین هم ادامه می‌یابد. همه در خدمت پیام هستند. همه وسیله‌ای هستند برای انتقال پیام. وسیله، امکان حضور مستقل ندارد. لذا *مخملباف* از «بازیگر» توقعی بیش از «هنرپیشه» ندارد.

بازی برای بیضایی

در میان کارگردان‌های اندیشمند و صاحب دغدغه‌ی ایرانی، *بهرام بیضایی* بی‌شک شاخص‌ترین است. دغدغه‌ی *بیضایی* که همانا مؤلفه‌ی اوست، در تمام آثارش موج می‌زند. چه در فیلم‌های کوتاه و بلند او، چه در انبوه نمایشنامه‌ها و فیلمنامه‌هایی که نوشته ـ و هرگز فرصت و امکان اجرای آن‌ها را نیافته ـ و چه در تحقیقات، تاریخ‌نگاری‌ها و مصاحبه‌هایش که چاپ شده یا در نوبت چاپ قرار گرفته‌اند.

اگر دغدغه‌ی *بیضایی* را جست‌وجوی اصل گم‌شده یا فراموش شده‌ی انسان ایرانی و شرقی بدانیم، این دغدغه از اولین آثارش که در دوران دبیرستان نوشته

www.ketabha.org

تا آخرین آن‌ها، یکی بوده و در این چهل سال ابعاد جست‌وجویش تنها هرچه عمیق‌تر و گسترده‌تر شده‌اند. کمتر کارگردانی را در دنیا می‌توان یافت ـ یا اصلاً نمی‌توان یافت ـ که این حجم تحقیق، تحلیل، قصه، نمایشنامه و فیلمنامه نوشته باشد، که همه عمیقاً در جست‌وجوی اصلی بشری باشند... و یکی از مشخصات منحصر به فرد او این است که وقتی کارگردانی می‌کند یک کارگردان تمام عیار و زمانی که می‌نویسد یک نویسنده‌ی کامل است.

من نه می‌توانم و نه می‌خواهم مؤلفه‌های *بیضایی* را در آثار او بازشناسی و تعریف کنم. بلکه می‌خواهم در حد بضاعتم به عنوان بازیگر این موضوع را جست‌وجو کنم که: برای *بیضایی* چگونه باید بازی کرد.

بیضایی در مصاحبه‌ی مفصلش با *حمید امجد* که بخشی از آن ـ درباره‌ی «سیاوش خوانی» ـ در دنیای تصویر شماره‌ی ۴۶ به چاپ رسیده می‌گوید: «فردوسی شعرش را برای نمایش نسروده، برای روایت سروده و کمی تکان‌دهنده است که بازیگرانی که زبان جعلی رسانه‌ها، با زبان درست فارسی بیگانه‌شان کرده، با ناباوری و صدای لرزان شعرهای اسطوره را زیر پا بیندازند. یا زیر تأثیر شعرهای متقارن، نمایشی یکنواخت و در حد مشاعره تحویل بدهند.

بهتر است صمیمی باشم و بگویم، تا به‌حال هیچ اجرای شاهنامه‌ای به دل من ننشسته. غیر از البته «شاهنامه‌خوانی» که هنری جداست از نمایش و فیلم، و در آن شاهنامه‌خوان اسطوره را روایت می‌کند. و هرگز با آن یکی نمی‌شود.

به نظر من بازیگران با اندازه‌های معمولی خود فقط تخیّل و تصویر نامحدود ما از اسطوره را نابود می‌کنند و بس. مگر متن تازه‌ای بنویسیم در اندازه‌های بازیگران و به قیمت نابود کردن اسطوره ـ کاری که زیاد شده ـ اما این‌که راه حل نمایش اسطوره نیست. تجربه‌ای که من کردم، آمیختن و زدودن است. ترکیب شیوه‌ی شاهنامه‌خوانی با متن تازه. و در اندازه‌های بازیگران ـ ولی غیر حرفه‌ای ـ که کمی شور و باور آیینی در آن‌ها باشد. و کوشش برای فراتر بردن آن‌ها از اندازه‌های معمولی خودشان، با نمایشِ تمرین‌های آمادگی‌شان و این‌که در آزمون‌هایی، سزاواری خود را برای نقش نشان بدهند و به این ترتیب سیاوش‌خوانی ضمناً کاری‌ست درباره‌ی کار و زندگی نمایشگران و اجرا

www.ketabha.org

کنندگان که مردم عادی‌اند؛ و همین، توقعِ ما را از نقش‌ها تعدیل می‌کند. وآن‌ها عملاً نقش را روایت می‌کنند نه که خود آن‌ها هستند؛ و با فروتنی به ما می‌قبولانند همسایه‌ای، دوستی، کسی هستند که قهرمانان اسطوره را در اندازه‌ها و ابعاد بشری خودشان به ما ارایه می‌دهند؛ و به این ترتیب دوستی و همدلی ما را جلب می‌کنند و با آن‌ها همگام می‌شویم. ولی آن‌ها عین عادی‌شان هم نیستند و از طریق نمایش و آیین و زبان از خودشان فراتر می‌روند.»

درست است که *بیضایی* این مطالب را درباره‌ی سیاوش‌خوانی می‌گوید اما توقعاتش از بازیگر را به راحتی می‌توانیم از لابه‌لای همین سطور بفهمیم.

□ *بیضایی* از بازیگر توقع دارد زبان مادری‌اش را بشناسد و به زبان‌های جعلی تن ندهد. یعنی توقع دارد بازیگر بتواند خوب حرف بزند.

زبان به حرکات و نوع زندگی و زیبا شناسی آدمی سمت و سو می‌دهد. نمی‌توان با یک زبان شلخته، آدم شلخته‌ای نبود. بازیگری اصلاً یک زبان است. زبانی که وسیله‌ی انتقال مفاهیم آن، حرکت بدن و صدای بازیگر است. بازیگر اگر زبانش آلوده و جعلی باشد چطور امکان دارد که بدن و صدایش آلوده نباشند؟ یک جاهل اگر حرکاتی شلخته و بی‌حیا دارد، بی‌تردید به علت زبان شلخته و بی‌حیای اوست، زبانی که شلختگی و بی‌حیایی ذهنی او را سامان می‌دهد و منتقل می‌کند. کسانی که دو کلمه فارسی حرف می‌زنند و سه کلمه از یک زبان دیگر، بی‌تردید حرکات‌شان، لباس پوشیدن‌شان و همه‌ی زندگی‌شان هم پر از همین التقاط است. زبانِ رسانه‌ایِ ما هم آن‌قدر جعلی‌ست که شهره‌ی شهر است.

ما با زبان فکر می‌کنیم، با زبان حضورمان را و خواست‌هامان را توضیح می‌دهیم و با زبان زندگی می‌کنیم. در نتیجه، زبان است که زندگی ما را رنگ می‌زند و توضیح می‌دهد. چطور می‌توانیم با یک زبان جعلی فکر کنیم، اما زندگی‌مان اصیل باشد؟ و یک بازیگر چطور می‌تواند با یک زبان جعلی زندگی کند، اما حرکات و بیانش اصیل باشد؟

بدن بازیگر قرار است با حرکت در فضا تماشاگر را به لحاظ دیداری رهبری کند و ذهن تماشاگر را سمت و سو بدهد. دراین‌صورت بدنی که با زبانی

www.ketabha.org

بی‌هویت شکل گرفته و خو کرده نمی‌تواند خود را با اشعار شاهنامه هماهنگ کند. مسلماً اگر چنین اتفاقی بیفتد اشعار شاهنامه است که لگدمال خواهد شد. چرا که یک بدن معتاد به جعلیات که در روزمرّگی حل شده نمی‌تواند مفاهیمی را که فراتر از روزمرّگی‌ست بفهمد و توان نشان دادن آن‌ها و عینی کردن آن‌ها را ندارد.

مسلم است که زبان پالوده و اصیل اگر از دهان چنین بازیگری بیرون بیاید، با حرکت بدن و بیان او در تعارض قرار می‌گیرد و جعلی خواهد شد و به شهادتِ زبان منجر می‌شود. اگر بازیگری را سراغ دارید که غالب نقش‌هایش باورپذیر به‌نظر می‌رسند، علت اصلی آن فهم آن نقش‌هاست. و فهم از شناخت فرهنگ و زبان نقش ناشی می‌شود. اگر بازیگری از فهم مفاهیم گسترده و عمیق اسطوره عاجز باشد، هراندازه هم گفت‌وگوها و اشعار را خوب حفظ کرده باشد، بدنش و نوع بیانش بی‌راه می‌روند و این‌است که *بیضایی* می‌گوید بازیگران «نمایشی یکنواخت و در حد مشاعره تحویل می‌دهند.»

او اندازه‌ی اسطوره را و همچنین اندازه‌ی بازیگران را می‌شناسد. و می‌داند منِ بازیگر هرچه فریاد بزنم خدا یا نیمه خدا هستم، کسی باور نمی‌کند. فقط باعث فرح فرهیختگان و کج‌راهه بردن ذهن عوام می‌شوم. برای باور پذیر کردنِ بازیگری که نقش اسطوره‌ای بازی می‌کند، تلاش و فهم نویسنده، کارگردان و طراح هم لازم است. در آغاز، نویسنده باید چنان صغرا و کبرایی بچیند و چنان موقعیت‌هایی فراهم کند و روابطی را در شکل بیان و روایت حاکم کند که ذهن تماشاگر بتواند به‌وسیله‌ی بازیگری که نهایتاً آدمی معمولی‌ست به مفاهیم فرابشری و نمونه‌های ازلی و ابدی با آن گستره‌ی تخیل و تصوّر رهبری شود. راه حل اصلی همانی‌ست که خود اسطوره به ما پیشنهاد می‌کند. «روایت». و برای روایت اساطیر توسط بازیگران لازم است «کمی شور و باور آیینی در آن‌ها باشد».

□ پس به نتیجه‌ی دوم می‌رسیم که بازیگر *بیضایی* باید «روایت کردن نقش» را بفهمد، و سپس باید بفهمد که چگونه با روایت کردن نقش، «دوستی و همدلی» تماشاگر را جلب کند.

www.ketabha.org

مسلماً ادا و اصول‌هایی مثل نگاه‌های عمیق به دوردست نمی‌تواند ذهن تماشاگر را به مفاهیم برتر راهنمایی کند. بلکه شور و شادابی زندگی، فهم زبان و اسطوره، باور آیینی، حضور چشمگیر و فهم شیوه‌ی روایی بازی‌ست که می‌تواند ذهن تماشاگر را تسخیر کند و او را به سمت مفاهیم برتر ببرد.

متأسفانه جامعه‌ی روشنفکری ما دوست‌تر دارد همه چیز را از آن سوی مرز بیاموزد. دوست‌تر دارد داشته‌های خودی را نبیند، و آنچه را خود دارد توسط راهنمایی‌های بیگانه و غیر خودی بفهمد. داستان قدیمی فاصله گذاری برشتِ مرحوم هم از همین ماجراهاست؛ که برای فهم نمایش شرق رخ داده. اکثراً قابلیت‌ها و ارزش‌های نمایش سنتی شرق را توسط برشت شناخته‌اند و چون برشت به علت وجود منابع، بیشتر با نمایش ژاپن و چین آشنایی بیشتری داشته، روشنفکران ما هم نمایش شرق را در چین و ژاپن خلاصه می‌بینند، و از نمایش ایرانی تنها تصور مبهم و دم بریده‌ای از تعزیه دارند؛ که آن‌هم از راه جشن هنر شیراز و اخیراً اوینیون منتقل شده. و این‌جاست که تنهایی *بیضایی* قابل فهم است. سال‌هاست یک تنه در راه شناساندن نمایش شرق ـ به‌خصوص ایران ـ به‌راه خود ادامه می‌دهد؛ بی آن‌که دلسرد شود. آثار *بیضایی* در پرتو شناخت وسیع او از نمایش و اساطیر ایران و شرق مملو از فنون روایی‌ست. فنونی که متعلق به ما و خاص ماست و در ناباوری ملّی و جامعه‌ی روشنفکری ما به بی‌اعتنایی گرفتارند. بازیگری برای *بیضایی* باید به همراه باور ملّی باشد تا نوع روایت‌گری ملّی و شرقی را بفهمد.

اگر بازیگرانی در مکتب روایی پرورش یافته‌اند مطمئناً متعلق به قبل از انقلاب هستند که باور ملّی را کم دارند. متأسفانه پس از انقلاب جریان پرورش بازیگر متوقف شد؛ چون گروه‌های نمایشی از هم پاشیدند. پس از انقلاب پرورش بازیگر به شکلی بی‌یال و دم ادامه یافت، که جریانی بیمار است. پس از انقلاب بازیگران نه در جریان بازی و حرفه بلکه در یک جریان نظری بدون نظام، رشدی ناقص می‌کنند. اما جریان کار *بیضایی* ادامه یافت و همین یکی از اساسی‌ترین مشکلات اوست و به همین دلیل است که گاه بازیگران غیر حرفه‌ای برایش مناسب‌ترند.

www.ketabha.org

بازیگر حرفه‌ای بدون فهم «روایت‌گری» در کار *بیضایی* وصله‌ای ناجور است. اما با فهم نمایش روایی، کار با *بیضایی* خوش اقبالی‌ست. چون او به‌طور مرتب و مداوم از راه‌های نمایش، آیین و زبان در نوشته، و با میزانسن، نمابندی و حرکت دوربین در کارگردانی به بازیگر کمک می‌رساند.

□ کارهای *بیضایی* مملو از شرق باوری و پر از سنت‌های نمایش شرقی و ایرانی‌ست. تآتر مدرن با وام گرفتن از سنت‌های شرق و به‌خصوص شیوه‌ی روایی شرق، بالید. رمان، قصه‌نویسی و سینمای مدرن هم با وام گرفتن از همین سنت‌ها خود را تعریف می‌کنند. و این‌همه در آثار *بیضایی* با پافشاری بر خودباوری در آثارش موج می‌زند. اگر خیلی از روشنفکران با دور زدن آموزش‌های غربی، به شرق از نگاه غرب می‌رسند، *بیضایی* الگوی مناسبی‌ست برای شناخت سنت‌های نمایش شرق از نگاه شرقی. شاید مشکل جامعه‌ی روشنفکری و ممیزی با *بیضایی* در همین‌جاست که فهمیده نشده. آدم‌های *بیضایی* به مسایل سیاسی روز، کاری ندارند، آن‌ها به مسایل عمیق‌تری دچارند: از کجا آمده‌اند؟ چرا آمده‌اند؟ چگونه آمده‌اند؟ آدم‌های *بیضایی* اصل خود را می‌جویند. با حال و گذشته و آینده‌شان درگیر هستند. جست‌وجو می‌کنند. شاه و گدا هم ندارد. همه خود را می‌جویند. ما زمانی قوم واحدی بودیم و همه‌ی حرف‌های درست و حسابی را همان موقع زده‌ایم و سپس به اقوام و شعوب تقسیم شدیم. حرف‌های درست و حسابی‌مان در اساطیرمان آمده است. و ادیان آن‌ها را به ما تذکر دادند. ولی آدمی فراموشکار است. فراموش کردیم و به روزمرّگی دچار شدیم. ما آن آمیزه‌ی روشن عشق و نفرت، مهر و کین، قدرت و ترس، بخشندگی و خسّت، ایمان و تردید، از خودگذشتگی و حسد، آشنایی و غریبگی و... هستیم که پس از تفرقه با مسایل پیش پا افتاده مسموم شدیم.

ولی با تلنگری از روزگاران دور، آشفته می‌شویم و گم‌کرده‌مان را می‌جوییم. این مسایل سیاسی نیستند. خیلی فراتر از سیاست‌اند، دینی هستند. به ذات و فطرت بشر مربوط هستند. اسم اعظم همه‌ی آثار هنری بزرگ جهان، غیر روزمرّگی و غیر سیاسی بودن و انسانی بودن آن‌هاست.

اما به علت فراگیر بودن‌شان می‌توان از آن‌ها برداشت‌های سیاسیِ روز هم

www.ketabha.org

کرد. در اندازه‌های بزرگ، می‌توان از آثار *حافظ* و *مولانا* و شکسپیر هم برداشت‌های سیاسی روز کرد.اما این ضعف آن‌هاست یا ضعف ما که گاه حرف‌های آن‌ها در برابر روزمرّگی ما قرار می‌گیرد؟ مسلماً این ما هستیم که به علت کوچک بودن‌مان به تضادهای ازلی تراژیک لباس تنگ سیاسی می‌پوشانیم.

وقتی *بیضایی* مسایل را کلی و بشری می‌بیند وظیفه‌ی بازیگر سخت می‌شود. آدم‌های *بیضایی* در وهله‌ی نخست یک شخصیت در میان میلیون‌ها شخصیت دیگر هستند. اما پس از گذشت مدت زمان کمی از نمایش یا فیلم این شخصیت در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که مسایلش چیزی فراتر از یک شخصیت می‌شود. مسایلش در سطح جامعه و تاریخ فراگیر می‌شود و در نتیجه شخصیت به‌سوی یک نمونه‌ی اجتماعی سفر می‌کند. اما این سفر توقف ندارد. ادامه می‌یابد. مسایل اجتماعی این نمونه، باز هم شمول بیشتری می‌یابد و دامن همه را می‌گیرد. بشری می‌شود. و نمونه‌ی اجتماعی به سمت یک نمونه‌ی اسطوره‌ای سوق داده می‌شود.

سفر ادامه پیدا می‌کند تا اساطیر، و شخصیت با همان ظاهر امروزی و روزمره‌اش به یک نمونه‌ی اسطوره‌ای مبدّل می‌شود. اکنون مسایل او بسیط است و تمام بشر را شامل می‌شود. در واقع درگیری‌ها و دغدغه‌های آدم‌های *بیضایی* از مسایل خیلی جزیی آغاز می‌شوند و تا مسایل کلی بشری ادامه می‌یابند. این یک سیر روایی‌ست. و بازیگر باید توان سفر از یک شخصیت به یک نمونه‌ی اجتماعی و سپس ورود به دنیای اساطیر و تبدیل شدن به یک نمونه‌ی اسطوره‌ای را دارا باشد. سرنوشت نهایی بازیگر در آثار *بیضایی* تبدیل شدن به یک نماد جهانی‌ست.

□ وقتی فیلم‌های *بیضایی* را نگاه می‌کنیم، به نظر می‌رسد بازیگران از دایره‌ی فرهنگ حرکتیِ مشابهی استفاده می‌کند. به نظر عجیب می‌رسد چون می‌دانیم که این بازیگران در مکاتب بازیگری گوناگونی پرورش یافته‌اند و زیباشناسی حرکتی‌شان با هم متفاوت است. پس لزوماً به این نتیجه می‌رسیم که باید *بیضایی* به حرکات آن‌ها سامان داده باشد. یعنی باید از بازیگران، حرکات خاصی را

www.ketabha.org

طلب کرده باشد. این ماجرا می‌تواند نتیجه‌ی این باشد که *بیضایی* از قبل، فیلمش را با همه‌ی جزییات دیده است و در زمان فیلمبرداری فقط آن‌را ثبت می‌کند. این ماجرا هم می‌تواند خوب باشد ـ چون کارگردان فیلمش را قبل از فیلمبرداری دیده است و سر صحنه نمی‌آید تا از انبوه نماهایی که می‌گیرد فیلمش را سر هم کند ـ و هم می‌تواند خوب نباشد، چون بازیگر را محدود و وادار به حرکاتی می‌کند که از آن خودش نیست. اما وظیفه‌ی بازیگر در چنین موقعیتی چیست؟ مطمئناً ارایه مکانیکیِ حرکاتِ خواسته شده از او نباید باشد. بلکه باید بتواند حرکات خواسته شده را از آن خود کند و ارایه دهد. یکی از شروط بازیگری این است: اگر کارگردانی از او خواست به‌جای پا روی دست راه برود، بازیگر باید با چنان مهارتی این عمل را انجام دهد، که تماشاگر فکر کند قاعده‌ی زندگی همین است.

بازیگر برای انجام چنین کاری اول باید به لحاظ تکنیکی و آمادگی بدنی قادر به انجام چنین حرکاتی باشد و دوم این‌که باید صاحب چنان تخیل و گستردگی روحی و بدنی باشد که حتی حرکات غیر معقول را اول از آن خود کند و سپس ارایه نماید. طوری که تماشاگر عاریه بودن آن‌را نفهمد و فکر کند دنیا از اصل بر چنین مداری می‌چرخیده. پس خواست حرکاتی خاص از بازیگر نمی‌تواند ضعف *بیضایی* باشد؛ بلکه بیشتر ضعف بازیگرانی‌ست که نتوانسته‌اند حرکات پیشنهاد شده را از آنِ خود کنند.

خطر برخی کارگردان‌ها برای بازیگر این است که از او می‌خواهند در موقعیت‌هایی قرار بگیرد و فقط حمّال نقطه نظرات آنان باشد و یا در حد شیئی در ترکیب‌بندی تصویر فقط حرکت کند. برخی سینماگران چون پیام‌شان مقدم بر قصه و ساخت اثرشان است، لذا برای پیام‌شان قصه‌ای جور می‌کنند و ساختاری در نظر می‌گیرند. و در این قصه‌ی چیده شده و ساختار فرمایشی به ناچار از بازیگرانی هم استفاده می‌کنند. چون پیام‌شان به دهان‌هایی محتاج است که بازگو شود.

اما *بیضایی* با این‌که حرفی برای گفتن دارد، سعی نمی‌کند قصه‌ای جور کند. بلکه به علت تسلطش بر ادبیات داستانی و نمایشی شرق از یک سو و

www.ketabha.org

دغدغه‌اش که به‌نوعی موضوع همین ادبیات است، حرف و قصه‌اش جدا ناشدنی‌اند. در دل این قصه، گاه جملاتی می‌شنویم و می‌خوانیم که ما را به مسایلی فراتر از قصه می‌برد؛ اما بلافاصله جمله‌ای دیگر ما را به متن قصه باز می‌گرداند. این فاصله گذاری که ذات روایی کارهای *بیضایی*‌ست، نه تنها در جمله‌بندی‌ها بلکه در تصویرپردازی و بازی‌ها هم هست. این ضعف نیست؛ بلکه یک مشخصه است، که در نوع قصه‌پردازی سنتی و نمایش‌های آیینی ما وجود دارد.

□ *بیضایی* به علت تعلقش به دنیای نمایش آیینی و روایی مطمئناً بازیگرانی را که به همین دنیا متعلق باشند می‌طلبد. که متأسفانه آن‌ها را به شکل گروه در اختیار ندارد. *بیضایی* در یک شکل مطلوب و شرایط خوب می‌بایست گروهی در اختیار داشته باشد و یا با گروهی از همین جنس در ارتباط باشد؛ که زبان او و اشارات او را درک کنند و قادر به اجرای آن باشند. همان‌طور که بهترین بازیگر آثار *کوروساوا*، *توشیرو می‌فونه* بود، بهترین بازیگر آثار *بیضایی* هم *سوسن تسلیمی* بوده است. در بازی‌های او برای *بیضایی* تصنعی نمی‌بینیم. حرکات او طوری‌ست که انگار سال‌ها از آن خود او بوده‌اند. اما می‌دانیم که این حرکات از اصل مال *بیضایی*‌ست، ولی *تسلیمی* قدرت استحاله‌ی آن‌ها را در خود و ارایه‌ی طبیعی و قابل باور آن‌ها را داشته؛ به‌علاوه‌ی این‌که فهم آیین و روایت را نیز داشته و دارد.

بازی روایی اصلاً سنت بازیگری خودی‌ست. اما نوع پرورش بازیگری در مدارس دانشگاهی چیزی غیر از این است. دانش آموختگان غرب ـ به‌جز معدودی ـ وقتی به ایران برمی‌گردند و برای تدریس به دانشگاه‌ها می‌روند. مسلماً آنچه را آموخته‌اند، می‌آموزانند. و چون سنّت تدریس بازیگری از طریق همین دانش آموختگان در غرب پایه‌ریزی شده، ما به نوعی، از شیوه‌ی سنتی خودمان دور می‌افتیم و بازی روایی را از نگاه غربی می‌آموزیم. *بیضایی* از بازیگرش نوع روایت شرقی را می‌طلبد، همانی که از یادش برده‌ایم. در واقع *بیضایی* در بازی هم مؤلفه‌های خودش را می‌جوید. بازیگر *بیضایی* در برخورد با *بیضایی* می‌تواند خودِ بازیگرش را که فراموش شده یا گم شده پیدا کند. آن

www.ketabha.org

سنت بازیگری که *بیضایی* دوست دارد در فیلم‌هایش به تصویر بکشد، مسلماً سنتی شرقی و حتماً ایرانی‌ست. اکثر کارگردان‌های ما سعی دارند فیلمی امریکایی بسازند. و از ریشه سعی دارند در قصه، ساخت و بازی از همان سنت‌های امریکایی استفاده کنند. و نتیجه غالباً به کاریکاتوری از همان نوع تبدیل می‌شود. عده‌ای دیگر هم سعی دارند فیلمی بسازند که غربی‌ها از آن لذت ببرند. در واقع هر دوی این گروه‌ها خودشان نیستند. فقط عده‌ای از کارگردان‌های ما با تکیه بر دانش فیلمسازی ـ که مسلماً از غرب آمده ـ فیلم ایرانی می‌سازند... مثل *بهرام بیضایی*.

غریزه‌ی زندگی ـ غریزه‌ی بازی

آنتونی کویین شاید غریزی‌ترین بازیگر سینما باشد؛ به دو معنا.

اول : تعدادی از بازیگران حرفه‌ای هنوز «بازی»شان دیده می‌شود. ما به‌عنوان تماشاگر هم می‌بینیم و هم می‌فهمیم که او دارد بازی می‌کند. این بازیگران در واقع فروشندگان تکنیک هستند. اما تعدادی دیگر از بازیگران این تکنیک‌ها را در وجودشان حل کرده و همه‌ی آموخته‌های‌شان را به غریزه تبدیل کرده‌اند. *آنتونی کویین* از این گروه است. به یاد نمی‌آورید صحنه‌ای از فیلمی را که بازی او را جدا از خودش دیده باشید.

دوم: ما کسانی را که خودشان هستند دوست داریم. چون «خود»مان را دوست داریم ولی در جامعه نمی‌توانیم «خود»مان باشیم. *آنتونی کویین* خودش است. غریزی‌ست. غولی‌ست که مدنیت نتوانسته او را به بند بکشد. با ماست ولی رهاتر از ما. دوستش داریم، چون دوست داریم عین او باشیم. اما نمی‌توانیم یا جرأتش را نداریم. همین نکته «مؤلفه»ی اوست. *آنتونی کویین* خشن است. بدوی‌ست. زمخت است. وحشی‌ست. اما دوست داشتنی‌ست. مثل طبیعت است. رهاست. از او می‌ترسیم، اما به او پناه می‌بریم. هر نقشی که او بازی کند

www.ketabha.org

شکل او می‌شود. نه این‌که همه‌ی نقش‌ها را یک شکل می‌کند. بلکه به هر نقشی یک روح بدوی اما زیبا می‌بخشد. اتفاقاً او از آن گروه بازیگرانی‌ست که نقش‌های بسیار متفاوت بازی کرده و با گریم‌های سنگین و لباس‌های متفاوت بر پرده ظاهر شده است. اما، نکته در این‌جاست: با این‌که این‌همه نقش متفاوت را بسیار قابل باور بازی کرده، در عین حال به همه‌ی نقش‌ها روح واحدی از بدویت و زیبایی بخشیده است. بازیگران دیگری هستند که خشن، زمخت، و به نوعی بدوی هستند، اما نمی‌توانند مثل *آنتونی کویین* دوست داشتنی باشند؛ مثل *چارلز برونسون*. چهره‌ی *آنتونی کویین*، عین شخصیت اوست. زشت اما دوست داشتنی‌ست. در دست‌های او هیچ ظرافت ظاهری یافت نمی‌شود. اصلاً انگشت کوچک دست راستش کج و معوج است، اما وقتی نوازش می‌کند عاشقانه است. ظرافت‌های او در روح اوست. در معنی عملکرد اوست. در اوج مهربانی خشن است و برعکس. هر لحظه عملی غیر قابل پیش‌بینی از او انتظار می‌رود. مثل طبیعت است. «زوربای یونانی» بهترین تعریف از *آنتونی کویین* است، و شاید به همین دلیل *آنتونی کویین* بهترین روایت را از زوربا انجام داد. در جایی زوربا به سنگ‌هایی که از شیب تپه به پایین می‌غلتند خیره می‌شود و از این حرکت سنگ‌ها تعجب می‌کند. مثل این است که برای اولین بار دارد این واقعه را می‌بیند. این واقعه برای او رخداد بزرگی است. او را وادار به فکر کردن می‌کند. چیزی که ما بارها در زندگی دیده‌ایم ولی اصلاً نگاه نکرده‌ایم. هر حرکتی در زندگی برای او معنی دارد همان‌ها که برای ما بر اثر تکرار بی‌معنی شده است. ما زهر روزمرّگی را سرکشیده‌ایم اما این زهر به او کارگر نمی‌افتد.

ما نمی‌توانیم تصور کنیم بازیگر دیگری بتواند با قدرت *آنتونی کویین*، زوربا را بازی کند. یا دوست نداریم کس دیگری نقش زوربا را بازی کند. وقتی کسی را بشناسیم و با او زندگی کرده باشیم، باورمان نمی‌شود حتی بزرگ‌ترین بازیگران هم بتوانند او را بازی کنند. چون ظرایفی را از او می‌شناسیم که کس دیگری نمی‌شناسد. فقط در مورد بازیگران بزرگ چنین اتفاقی می‌افتد که نقشی را برای همیشه بازی کنند. *آنتونی کویین* یکی از این بزرگان است. مگر می‌توانیم تصور کنیم کس دیگری نقش باراباس را بازی کند؟ یا کس دیگری بتواند نقش آن شیخ

www.ketabha.org

بدوی عرب را در «لارنس عربستان» دوباره بازی کند؟ *آنتونی کویین* زامپانو را طوری معماری می‌کند و با چاشنی غرایزش می‌پروراند که پذیرفتنی می‌شود. زامپانو طبیعت است و طبیعت را نمی‌توان ارزش‌گذاری کرد. باید دربست قبولش کرد. سرشته‌ای از مرگ و زندگی‌ست. نه خوب است و نه بد. هم خوب است و هم بد. *آنتونی کویین* در همه‌ی نقش‌ها همین گونه است. آدمی‌ست که از مرگ نمی‌ترسد. همچنان که از زندگی هم نمی‌ترسد. اصلاً با تمام قوا زندگی می‌کند. همچنان که با تمام قوا به استقبال مرگ می‌رود. نترسیدن او از مرگ مثل قهرمانان نیست که می‌دانند باید بمیرند؛ پس چه بهتر که با افتخار بمیرند. افتخار یک ارزش است و او ارزش بردار نیست. بازیگر مؤلف مثل کارگردان مؤلف و مثل هر هنرمند مؤلف، دنیایی را ترسیم و بازآفرینی می‌کند که ما به‌عنوان مخاطب شیفته‌ی فضای آن می‌شویم. دنیای خلق شده توسط هنرمند دنیایی‌ست که «باید باشد» ولی در عین حال به ما می‌آموزد در «دنیایی که هست» چگونه دوام بیاوریم و زنده بمانیم و زندگی کنیم. *آنتونی کویین* بازیگر بزرگ و هنرمند مؤلفی‌ست که حضورش بر پرده‌ی سینما چنین موهبتی را به ما ارزانی می‌کند.

در پی کشف یک راز

بعد از دیدن فیلم «کیمیا»، وقتی بخواهید قصه‌ی فیلم را برای کسی تعریف کنید، قاعدتاً حرف و حدیثی از نقش سعید ـ که من بازی کردم ـ به میان نمی‌آورید. چون نقش سعید در قصه جایی ندارد. قصه مربوط به مردی ـ *خسرو شکیبایی* ـ و زنی ـ *بیتا فرهی* ـ و دختری ـ *اویسی* ـ ست. اما تماشاگران «کیمیا»، سعید را در فیلم می‌بینند و پس از ترک سالن او را به یاد دارند. غریبه و آشنا به من تبریک گفتند. کسانی از من تعریف کردند که به من احتیاجی ندارند و من آن‌ها را صاحب‌نظر می‌دانم، مثل *سیروس الوند* که دست‌کم با من رودربایستی

www.ketabha.org

ندارد. یا *ناصر تقوایی* که قبل از این‌که بزرگواری کند و به من تلفن بزند و تبریک بگوید، با هم، هم‌صحبت نشده بودیم.

خوب، مسئله برای من جالب شد و مرا وادار کرد به این قضیه فکر کنم تا بتوانم کشف کنم در این فیلم چه اتفاقی افتاده بود که در فیلم‌های قبلی‌ام نیفتاده بود.

می‌توانم علل این ماجرا را در سه محور طبقه‌بندی کنم: اول، نقش غیر مستقیم سعید در قصه‌ی «کیمیا»، که بیشتر به شخصیت‌پردازی هوشمندانه‌ی *احمدرضا درویش* در این ملودرام برمی‌گردد. سعید در ساختار ملودرام «کیمیا»، یک ترمز است تا زن و مرد اصلی به دام اشک و آه نیفتند.

او اوضاع را متعادل و واقعی می‌کند تا احساسات رقیقه‌ی نقش‌ها و تماشاگر ـ که نتیجه‌ی محتوم ملودرام است ـ برانگیخته نشوند. ملودرام اصلاً بازیگر و تماشاگر را به سمت فداکاری‌های دور از واقع و احساساتی که فقط در قصه‌ها و رویاها ممکن است برانگیخته شود سوق می‌دهد. و سعید این وسط حد تعادل را حفظ می‌کند و به ملودرام افساری زده تا بیشتر از رویا، به سمت زندگی و واقعیت برود. در اصل سعید سعی می‌کند قصه با ملودرام سنتی فاصله بگیرد. این موضوع را به این وضوح هرگز درک نکرده بودم، تا این‌که بعد از نمایش فیلم در جشنواره دوست دانا و نکته‌بینم، *امید روحانی* به من گفت.

درویش این مسئله را خیلی هنرمندانه و غریزی به من توضیح می‌داد. او در تحلیل این نقش می‌گفت: سعید «عقل» ماجراست و کلید ماجرا در دست اوست. من می‌گفتم سعید شخصیت واقع‌بین ماجراست و به مناسبت شغل و موقعیت اجتماعی‌اش کمتر در بند احساساتش اسیر می‌شود. اما حالا می‌بینم او وجه عقلانی شخصیت زن و مرد قصه است. در واقع درویش وجه عقلانی شخصیت‌های ملودرام را که قرار است فراموش شود، در یک آدم سوم بازآفرینی کرده است. درویش در فیلم «کیمیا»، بارها با جسارت تمام سنت‌شکنی کرده است و یکی هم خلق شخصیت سعید است.

دوم نعمت حضور همکارانی درجه یک بود که باعث موفقیت فیلم شدند. تهیه‌کننده، مدیرتولید، کارگردان، صدابردار، صداگذار، گریمور، مونتور، منشی

www.ketabha.org

صحنه، آهنگساز، فیلمبردار، نورپرداز، تدارکات، بازیگران و... که همگی از بهترین‌های سینمای ایران هستند.

سینما را جان به جانش کنی یک هنر جمعی‌ست. همه با هم فیلم را می‌سازند. و در یک شرایط مساعد است که کارگردان می‌تواند آنچه را که می‌خواهد به تصویر بکشد. همه‌ی گروه بختِ درویش بودند. و درویش بختِ ما بود.

وقتی یک فیلم مورد مهر تماشاگران قرار گرفت به عواملش هم با مهر نگاه می‌کنند؛ و چه بسیار عوامل خوبی که در یک فیلم بد یا متوسط که کارشان را به خوبی انجام داده‌اند ولی دیده نشده‌اند. فیلم خوب برای همه‌ی عواملش خوش‌اقبالی‌ست. من به‌عنوان بازیگر برایم خیلی مهم است که وقتی در فیلمی بازی می‌کنم با تولید مسئله نداشته باشم، بازیگران مقابلم را دوست داشته باشم، به کارگردانم اطمینان داشته باشم، بدانم چشم فیلمبردار از من مواظبت می‌کند و می‌توانم خودم را به او بسپارم، صدابردار را پشتیبان خودم بدانم و...

در کیمیا همه چیز بر وفق مراد من بازیگر بود.

سوم نوع بازی‌ای بود که سعی کرده بودم ارایه کنم. خیلی از بازیگران، تصمیم‌شان در بازی جلوتر از خودشان حرکت می‌کند. یعنی ما، قبل از این‌که خودشان را ببینم حرکاتی را می‌بینیم که تصمیم گرفته‌اند اجرا کنند و در نتیجه خودشان پشت حرکات‌شان گم می‌شوند. اما عده‌ای از بازیگران هستند که خودشان را می‌بینیم و حرکات‌شان و گفتارشان تماماً بُردارهای ناپیدایی هستند که بتوانیم تماشای او را ادامه دهیم و گمش نکنیم.

در واقع بازی درنمی‌آورند بلکه بازی را تا حد زندگی یک آدم که در میان میلیاردها آدم دیگر زندگی می‌کند صیقل می‌دهند. یعنی زندگی می‌کنند و وظیفه‌ی نمایش دادن و بزرگ‌نمایی را به عهده‌ی انتخاب‌های کارگردان، دوربین و پرده‌ی عریض سینما می‌گذارند.

این بازی قواعد پیچیده و زیادی دارد، که از عهده‌ی هر علاقمند به بازیگری خارج است. علاقمند به بازیگری، طبق سنت‌های بازی‌های سنتی می‌داند که باید موقع خشم چشم‌هایش را از حدقه بیرون براند و موقع عشق باید پشت

www.ketabha.org

چشم نازک کند. علاقمند به بازیگری وقتی جلوی دوربین قرار بگیرد بلافاصله دست و پایش را گم می‌کند و همه‌ی حرکات و صدایش تغییر می‌کند؛ چون می‌خواهد بازی دربیاورد. حالا خیلی از بازیگران هستند که جلوی دوربین دست وپای‌شان را گم نمی‌کنند چون به راحتی می‌دانند که چگونه حرکات‌شان را تغییر دهند و صدای‌شان را عوض کنند و بازی دربیاورند. در واقع این گروه از بازیگران خودشان بیرون از نقش‌شان قرار می‌گیرند و با یک فاصله‌ی نادیدنی با نقش، نقش‌شان را نقد می‌کنند. یعنی نقش‌شان را از روی ملاک‌های سنتی عرضه می‌کنند. «آدم‌بد»ها را بد معرفی می‌کنند و «آدم‌خوب»ها را خوب. در واقع نقش‌شان را بازی نمی‌کنند بلکه نقش را معرفی می‌کنند. اما نوع دیگر بازی این است که بازیگر بیرون نقش قرار نمی‌گیرد بلکه با نقش یکی می‌شود و از نقش دفاع می‌کند. حتی دفاع هم نمی‌کند. بلکه زندگی‌اش می‌کند. وقتی داریم زندگی می‌کنیم نمی‌توانیم در آن واحد هم زندگی کنیم هم خودمان را نقد کنیم. بلکه فقط زندگی می‌کنیم و بعدها می‌فهمیم کار خوبی یا بدی انجام داده‌ایم.

ولی بازیگر می‌تواند نقشی را زندگی کند و در عین حال او را نقد هم بکند. اما این مرز به شدت نادیدنی‌ست. دفاع محض از نقش و انتقاد محض از نقش به شیوه‌های دیگری از بازیگری نظر دارند که در نوع اصلی‌شان عاری از این نقایص هستند.

وقتی یک بازیگر حرکات سنتی را برای خشم یا عشق بازی می‌کند، بالطبع سلسله حرکاتی را که می‌داند و تصمیم به بازی‌شان دارد ارایه می‌دهد، یعنی تصمیماتش قبل از خودش دیده می‌شوند. اما اگر مثل آدمی معمولی یعنی مثل خودِ خودش خشمگین یا عاشق شود، بدون آن‌که تصمیمی گرفته باشد حرکاتی از او سر می‌زند؛ یعنی خودش دیده می‌شود. این‌جا یک مرز بسیار ظریف وجود دارد. بازیگر دارد بازی می‌کند. یعنی دیالوگ‌ها را می‌داند، سر و ته نما را می‌داند، محل دوربین را می‌داند و خیلی چیزهای دیگر را؛ اما باید طوری بازی کند که با تمام این دانسته‌ها، گویی چیزی نمی‌داند. جادوی ماجرا و هنر بازیگری همین‌جاست. من به‌عنوان بازیگر دارم این مسئله را تمرین می‌کنم و می‌آموزم. «کیمیا» یکی از تمرین‌های من بود. در سکانس‌های محدود مربوط به

www.ketabha.org

نقش «سعید» باید نقش را طوری ارایه می‌دادم تا تماشاگر کاملاً او را بشناسد. پس تصمیم گرفتم در هر سکانس یکی از وجوه شخصیتی «سعید» را برجسته کنم. پس بر مبنای قصه و طراحی سکانس‌ها نشستم و فکر کردم. خوبی‌ها، بدی‌ها، سودجویی‌ها، عواطف، روابط اجتماعی و خانوادگی و مشخصاً رابطه‌اش را با کیمیا بررسی کردم و هر کدام را در سکانسی رنگ بیشتری زدم و در بازی روی آن تأکید کردم. این شد که نقش «دیدنی و پذیرفتنی» شد. من در فیلم «کیمیا» دو سکانس از بازی خودم را می‌پسندم؛ سکانس اداره‌ی بیمه و سکانس آشپزخانه، چون به تعاریف بالا نزدیک‌ترند. در سکانس‌های دیگر بازی‌های من غش دارند. متأسفانه تابه‌حال در جایی ندیده‌ام و نخوانده‌ام که کسی به نقد بازیگری بپردازد. فقط تعریف و تمجید بوده یا بدگویی و تحریم. بازیگر نمی‌داند چرا خوب است و چرا بد. یکی از وظایف نشریات سینمایی و منتقدان همین است که تابه‌حال به آن همت نگمارده‌اند.

حرفی برای نگفتن

اول: برای ورود به‌دنیای هر نقشِ سینمایی از «اگر» جادویی *استانیسلاوسکی* کمک می‌گیرم. «اگر» معتاد بودم، «اگر» تاجر بودم، «اگر» دیوانه بودم، «اگر» مأمور وزارت اطلاعات بودم و «اگر»...

این «اگر» دو کنش جادویی و دراماتیک در پی‌دارد. اول بازیگر را از ساختن کاریکاتور و استفاده از کلیشه‌های رایج دور می‌کند و به او اجازه نمی‌دهد از الگوهای تکراری و تیپیکال این نقش‌ها نمونه‌برداری کند. نقش را به‌دنیای شخصی بازیگر می‌برد و چون دنیای شخصی هرکس با دیگری متفاوت است، پس بازیگر را نسبت به کلیشه‌های رایج واکسینه می‌کند.

و اما کنش دوم این است که چون بازیگر را به خودش متوجه می‌کند و او سعی می‌کند نقش را از «خود» بازیگر عبور دهد، نقش رنگ شخصی می‌گیرد؛

www.ketabha.org

یعنی یک معتاد از میان میلیون‌ها معتاد، و یک تاجر از میان میلیون‌ها تاجر؛ یا یک مأمور امنیتی از میان میلیون‌ها امنیتی و...

این روند، ویژگی‌های شخصی بازیگر را به نقش می‌بخشد. ویژگی‌هایی که شاید خود بازیگر هم از آن بی‌اطلاع بوده است. مثلاً ما نمی‌دانیم «اگر» قتلی انجام دهیم چه عکس‌العمل‌هایی خواهیم داشت. همین ویژگی‌هاست که تماشاگر را غافلگیر می‌کند و نقش جذاب و دیدنی می‌شود. مهم نیست که در این راه چقدر پیروز شویم؛ مهم این است که در این راه قدم بزنیم. بازیگری که کوشش می‌کند نقش سینمایی را از هزارتوهای درون خودش عبور دهد، نهایتاً پیروز می‌گردد. لذت بازیگری در پیروزی نیست بلکه در کشف و شهود و خودشناسی و رسیدن به نقش است. پیروزی شاید تسلای خاطر بازیگر باشد.

ما به‌عنوان تماشاگر خسته شده‌ایم از بس دیده‌ایم وقتی شوهر زنی می‌میرد، زن بر سر جنازه‌ی شوهرش می‌نشیند و به سر و صورت خودش می‌زند و شیون می‌کند؛ خسته شده‌ایم از بس دیده‌ایم هرکس شکست عاطفی می‌خورد باید به جایی تکیه دهد و سرش را هم تکیه دهد و سپس در همان حال کم‌کم بنشیند؛ از خیلی چیزهای دیگر هم خسته شده‌ایم.

دوم: بازیگر تنها با یک «اگر» به نقش دست پیدا نمی‌کند. ساختن یک نقش مانند مراحل مختلف ساخت یک ساختمان است؛ از سفت‌کاری تا پایان ظریف‌کاری.

«فونداسیون» نقش «سلحشور» در فیلم «آژانس شیشه‌ای» این است که او یک مأمور امنیتی‌ست. این «اگر» اول است. او مأمور امنیتی بلند مرتبه‌ای‌ست یعنی «اگر» دوم. او هیچ‌وقت جبهه نرفته ولی جاهایی بوده که از جبهه کمتر نبوده است، یعنی «اگر» سوم. از فرض سوم این‌چنین برمی‌آید که جنگ روزی شروع می‌شود و روزی هم به اتمام می‌رسد، اما جایی که «سلحشور» بوده روزی شروع شده اما تمام شدنی نیست، پس هنوز ادامه دارد، و سلحشور مانند جبهه‌ای‌ها دچار دلتنگی و حسرتش نیست. پس «اگر» چهارم متولد می‌شود. آدم باسوادی‌ست، در نتیجه به حاج‌کاظم که بیشتر عاطفی و غریزی و عملیاتی‌ست به چه چشمی نگاه می‌کند؟ «اگر» پنجم. درضمن آدم قلدری هم هست، به لحاظ

www.ketabha.org

عملیاتی و رزمی تعلیم دیده است: «اگر» ششم. برآیند سواد و تعلیمات رزمی در او، نوعی فرهیختگی مهار شده به‌وجود آورده است. مهار شده به این معنا که می‌تواند گاهی از کنترل خارج شود و نوعی درندگی و افسارگسیختگی را در شخصیت او به نمایش بگذارد. همه‌ی این‌ها به‌همراه رنگ غالب فرهیختگی که بیشتر به معنای یک نیرو برای کنترل است، «اگر» هفتم است. می‌توانم «اگر»های بعدی را هم یک به یک بنویسم، مثل چگونگی وضعیت خانوادگی‌اش، روابط اجتماعی‌اش، روابط اقتصادی‌اش و ارتباطش با تک‌تک آدم‌های دیگر فیلم که توضیح درباره‌ی آن‌ها در حوصله‌ی این مقاله نیست.

من در سینما به *استانیسلاوسکی* معتقد و در تآتر به او کافرم.*استانیسلاوسکی* تمام نگره‌هایش را برای تآتر جمع‌بندی کرد. اما شاگردان بلافصل او نشان دادند که تآتر دنیای این نگره‌ها نیست و شاگردانِ با واسطه‌ی او آن نگره‌ها را در سینما به‌کار گرفتند؛ زمانی که دیگر او زنده نبود و هرگز این موفقیت را به‌چشم ندید. اما دوستداران سنتی *استانیسلاوسکی* که بیشتر بوی کهنگی و *استالین* می‌دهند سعی می‌کنند به هر نوع تحولی که پس از او صورت گرفته پشت کنند و آن‌ها را ندیده بگیرند و کاری کنند تا هر فکر نوگرا، *استانیسلاوسکی* را دوست نداشته باشد و به نگره‌های او به‌دیده‌ی کهنگی و فرسودگی بنگرد. کشف *استانیسلاوسکی* در سینما یک برآیند نوین در هنر نمایش است که پیروان سنتی او فرسنگ‌ها از آن دورند.

«اگر»های *استانیسلاوسکی* کمک می‌کند نقش از تیپ‌های تکراری و کهنه دور شود و به شخصیت برسد. برگ برنده‌ی سینمای معاصر اصلاً شخصیت‌پردازی‌ست و بازیگری در سینما نمی‌توانست بدون آموزش‌های عمیق او به چنین جایگاهی برسد. نمی‌توان *الیا کازان*، *مارلون براندو*، *آل پاچینو*، و *رابرت دنیرو* و... را دوست نداشت، پس نمی‌توان به معلم اول آن‌ها احترام نگذاشت.

اگر «سلحشور» از یک تیپ تکراری به یک شخصیت بدل شد مدیون همان آموزش‌هاست. وگرنه در قید و قفس تیپ‌های مندرس باقی می‌ماند و نقش منفی فیلم می‌شد. به همین دلیل فیلم «آژانس شیشه‌ای» نقش منفی ندارد. پُر

www.ketabha.org

است از انسان‌هایی که خودشان را باور دارند و از خودشان دفاع می‌کنند. نقش منفی و مثبت هر فیلم ریشه در نمایش سنتی دارد. نمایش سنتی آدم‌ها را به دو دسته‌ی سیاه و سفید طبقه‌بندی می‌کند. در نمایش سنتی بازیگران می‌دانند که دارند نقش مثبت یا منفی بازی می‌کنند. این دانایی باعث می‌شود که به نقش‌شان انتقاد کنند؛ مثل تعزیه که در آن شمر با صدای بلند اعتراف می‌کند که لعین و پلید و کافر است و امام علیه‌السلام به همه اعلام می‌کند که پاک و معصوم و مظلوم است. یعنی نتیجه‌ای را که امروز تماشاگران باید در برخورد با شخصیت‌ها استنتاج کند، بازیگران خود از پیش اعلام می‌کنند.

بازیگران فراوانی هستند که به شکل غریزی به این سنت‌ها گرفتارند. نگاه کنید به فیلم‌هایی که بازیگران مثبت و منفی‌شان با انواع شگردهای تکراری می‌خواهند کاری کنند تا مورد محبت یا تنفر تماشاگر قرار بگیرند؛ و تماشاگر این نوع فیلم‌ها هم منتظر و خواهان همین نوع بازی‌ست.

اما درام مدرن که شخصیت‌پرداز است، معتقد است آدم‌ها سیاه و سفید نیستند، و به همه به‌عنوان آمیزه‌ای از سیاه و سفید می‌نگرد. همه خاکستری هستند. تماشاگر را هم به خاکستری بودن هشدار می‌دهد. درام مدرن با کنکاش درونی آدم‌های خاص، تماشاگر را به مکاشفه‌ی درون خودش دعوت می‌کند. تماشاگر با پی بردن به این آمیزه‌ی خوبی و بدی در خودش، دیگر هیچ‌کس را مطلقاً گناهکار نمی‌داند؛ در عین‌حالی‌که هیچ‌کس را هم مطلقاً مبرا نمی‌پندارد.

بازیگران مدرن بدون این آموزش‌ها باید کوره‌راه‌های فراوانی را تجربه کنند تا به چنین مرزهایی دست پیدا کنند.

بازی شخصیت‌پرداز هم سنت‌گریزترین نوع بازیگری و هم درونی‌ترین نوع بازیگری‌ست. این نوع بازیگری مطمئناً به آموزش عمیق نظری و عملی محتاج است. بازیگر شخصیت‌پرداز هم در تمام دوران بازیگری‌اش از آموزش بی‌نیاز نخواهد بود.

سوم: هر نقشی که بخواهد به شخصیت ارتقا یابد لازم است مثل هر شخصیت زنده، حرف‌هایی برای نگفتن داشته باشد. نقش‌های تکراری و معین، یعنی همان‌هایی که همه می‌شناسیم‌شان، فقط حرف‌هایی برای گفتن دارند و

www.ketabha.org

برای گفتن به بدنی مناسب که دهانی داشته باشد احتیاج دارند. اما آدم زنده مثل خودمان جدا از حرف‌هایی که می‌گوید حرف‌های فراوانی دارد که نمی‌گوید؛ حرف‌هایی که شاید هرگز در تمام مدت عمرش به‌زبان نیاورد.

حرف‌هایی که گفته می‌شود ابعاد بیرونی، و حرف‌های ناگفته ابعاد درونی آدمی را تعریف می‌کند و اصلاً حرف‌های ناگفته است که به حرف‌های گفتنی رنگ و بو و خاصیت می‌بخشد. یک «روبات» سخنگو، با حرف‌هایی که بیان می‌کند فهمیده می‌شود ولی آدم با حرف‌هایی که نمی‌گوید. به‌همین دلیل است که آدمِ زنده، پیچیده و «روبات» سطحی‌ست. بازیگری که بخواهد نقشش را فقط با گفتن حرف‌هایش معرفی کند دچار مشکلات عدیده‌ای می‌شود. اولین مشکل او این است که نقشش در سطح باقی می‌ماند و هیچ کنجکاوی‌ای را در تماشاگر برنمی‌انگیزد. وقتی حرف‌هایش گفته شد، تمام می‌شود و تماشاگر دیگر به او فکر نمی‌کند و برای شنیدن حرف‌های نفر بعدی آماده می‌شود. از مشکلات دیگر او این است که نگاهش تهی خواهد بود. حداکثر عملکرد نگاه او، اطواری‌ست که به‌عنوان پشتوانه‌ی دیالوگ‌های گفتنی از خود بروز می‌دهد. بالطبع زمانی که حرف‌هایش پایان بپذیرد، تمام عملکرد و اطوار نگاه او هم خاموش می‌شود. هم‌چنین است کلیه‌ی واکنش‌هایش. به‌همین دلیل است که این دسته از بازیگران به جملاتِ گفتنی یعنی به «دیالوگ» وابسته هستند. دیده می‌شوند که بگویند. وقتی گفتنی‌ها تمام شود، آن‌ها هم تمام می‌شوند و دیگر دیده نمی‌شوند. موتور حرکتی این بازیگران جملاتی‌ست که باید بازگو کنند. این‌گونه است که برای این گروه از بازیگران حجم دیالوگ این‌همه اهمیت دارد. اگر بازیگر در هر نقشی حرف‌هایی برای نگفتن داشته باشد، این حرف‌های ناگفته به موتور او تبدیل می‌شود. پس در لحظات سکوت و نگفتن هم درست مثل زمان گفتن زنده و حاضر است. وقتی نقش حرف‌هایی برای نگفتن داشته باشد، گفته‌های او لایه‌های بعدی و معانی بعدی پیدا می‌کنند و در نتیجه جذاب و گوش دادنی می‌شود. حرف‌های ناگفته، نگاه و عملکرد بدنی بازیگر را از سطح نجات می‌دهد و به آن‌ها عمق و بطن می‌بخشد. یعنی عنصر ایهام به نقش اضافه می‌شود و تماشاگر را وادار می‌کند به کشف نقش بپردازد. حالا تماشاگر

www.ketabha.org

چیزهایی در برابر دارد و چیزهایی برای کشف. معروف است که چخوف برای فهم آثارش به *استانیسلاوسکی* و بازیگران او می‌گفت: «مهم‌تر از دیالوگ‌هایی که نوشته‌ام، چیزهایی‌ست که ننوشته‌ام.» او اصرار داشت که فضای سفید میان دیالوگ‌ها مهم‌تر از خود دیالوگ‌ها هستند... و همچنین است. کنش‌هایی که ننوشته است. مشکل *استانیسلاوسکی* در اجرای چخوف همین نکته‌ی بسیار مهم بود؛ که بعدها با گفت‌وگوها و دعواهای مکرر چخوف به این نکته پی‌برد و بعدترها ما نیز به آن پی‌بردیم.

در واقع *استانیسلاوسکی* به اضافه‌ی چخوف توانست قواعد شخصیت‌پردازی در هنر نمایشی را نگره‌پردازی کند. او با تمام پافشاری بر رعایت قواعد طبیعت‌گرایانه‌اش از این نکته‌ی اساسی غافل بود و در واقع تا قبل از چخوف بیشتر از یک مقلدِ متعصبِ طبیعت نبود. تازه بعد از چخوف و بعد از *مه‌یرهولد* بود که از پافشاری‌های متعصبانه‌اش از تقلیدِ طبیعت دست برداشت و به ذات و جوهری دست یافت که نام او را پس از خودش زنده نگه داشت.

حرف‌های ناگفته است که نقش را به شخصیت و عمق می‌رساند. این ناگفته‌ها مطمئناً باید در ذهن نویسنده در هنگام نگارش فیلمنامه باشد؛ و مطمئناً کارگردان نیز باید آن‌ها را بداند. ناگفته‌ها زمانی جان می‌گیرند که فهم بازیگر به آن اضافه شود و روح او به آن‌ها جان ببخشد و آن‌ها را هرگز بر زبان نیاورد. در زندگی روزمره علاوه برحرف‌هایی که به زبان می‌آوریم توسط دایره‌ی وسیعی از اشارات و عکس‌العمل‌ها به انتقال مفاهیم مشغولیم. اگر حرف‌های ناگفته نداشته باشیم همه‌ی این اشارات و عکس‌العمل‌ها می‌میرند. ما به‌طور متناوب و گسست‌ناپذیر توسط نگاه، اشارات حرکتی، رنگ‌ها، وسایل و ابزار دور و برمان، پوشش‌ها، صداهای مجرد و آرایش‌مان به انتقال مفاهیم مشغولیم. کلماتی که به‌کار می‌بریم اگر بر زمینه‌ی این دایره‌ی وسیع نباشد به شدت یک سویه و سطحی خواهند شد. و اصلاً در بده بستان آدمی و محیطش ـ که شامل آدمیان دیگر هم هست ـ کلمات، بخش بسیار کوچکی از ارتباط و انتقال مفهوم را به عهده دارند و بخش مهم‌تر و وسیع‌ترِ ارتباط به عهده‌ی بده‌بستان‌هایی‌ست که برزبان نمی‌آوریم، یعنی سکوت و حرکت بازیگر اگر حرف‌هایی برای نگفتن

www.ketabha.org

داشته باشد در سکوت زنده خواهد ماند. وقتی می‌خواهیم ادای حرف زدن یک «روبات» را دربیاوریم سعی می‌کنیم لحن‌مان به شدت بی‌روح و مکانیکی و حتی مقطع باشد. چرا؟ برای این‌که می‌خواهیم بگوییم این موجود انسان نیست و هرچه می‌گوید هیچ احساس و عاطفه و روحی پشت آن قرار ندارد. «روبات» در سکوت مرده است و آدمی در سکوت ـ شاید ـ زنده‌تر. سکوت *سرشار از ناگفته‌هاست*. هنر بازیگر این است که سکوت و غیر سکوت را سرشار از ناگفته‌ها کند.

برگردیم به «آژانس شیشه‌ای». در صحنه‌ای که سلحشور و حاج کاظم در میان جمعیت گروگان‌ها بحث می‌کنند، سلحشور می‌داند که با یک آدم عملیاتی که سال‌ها در جبهه بوده و حالا هم درگیر نان شب زن و فرزندانش است روبه‌روست. می‌داند او سوادی ندارد. هرچه هست غریزه و شوری عاطفی و حسرتخوارانه [نوستالژیک] است، که پس از جنگ در او تلنبار شده و هم اکنون این فنرِ فشرده رها شده. پس قرار است با یک نیروی افسارگسیخته صحبت کند. نیرویی که زیاد هم حرف‌های او را نمی‌فهمد. بنابراین سلحشور می‌داند که بیشتر دارد برای جمعیتِ درون آژانس صحبت می‌کند تا حاج کاظم. به‌علاوه وقت هم می‌گذراند تا موقعیتی گیر بیاورد و او را خلع سلاح کند. در ضمنی که کلی مسایل مثل آنتن‌های بیگانه، امورخارجه، امنیت ملی، اوضاع بین‌المللی و... را هم در ذهن دارد.

جملات سلحشور با این‌همه دانسته‌های او که بر زبان نمی‌آورد، شروع می‌شود و تمام این ناگفته‌هاست که به قسمت اول حرف‌های او رنگ و معنی‌های بعدی را می‌بخشد و نهایتاً وقتی ـ پس از درگیری ـ زمانی‌که راجع به امنیت ملی و B.B.C و C.N.N و وزارت امور خارجه صحبت می‌کند دارد چیزهای دیگری می‌گوید، این‌که «تا این غائله را ختم نکنم کنار نمی‌روم، سرسختم، کله‌شق‌تر از همه‌ام، جبهه‌ی من امروز است، شما شکست خورده‌اید و من پیروزم» و... به اضافه‌ی همه‌ی تحلیل‌هایی که درباره‌ی بچه‌های سرخورده‌ی پس از جنگ و همه‌ی بچه‌های چپ کرده‌ی جبهه‌ای دارد. به همراه این‌که همه‌ی این بچه‌ها را از خود می‌داند و دشمن آن‌ها نیست. تمام این

www.ketabha.org

ناگفته‌هاست که به نقش سلحشور مایه می‌بخشد و او را از یک نقش منفی یک بعدی به آدمی چند ساحتی تبدیل می‌کند. چون آدم است دیگر منفی نیست. آدم است مثل بقیه با همه‌ی سایه روشن‌های آدمی. تنها شرایط و موقعیت است که او را در برابر تمام چیزهایی قرار داده که اشک تماشاگر را سرازیر می‌کند و عواطف تماشاگر را به غلیان می‌آورد. وقتی در برابر این‌همه عاطفه‌ی برانگیخته شده قرار بگیری مطمئناً باید آدم بدی باشی، منفی باشی. این‌جا به جادویی احتیاج هست که نقش را از منفی بودن نجات دهد، آن جادو، آدم بودن است... و آدم بودن توسط همان «اگر»های جادویی‌ست که تمام روح و ظرایف عاطفی و مکنونات بازیگر را به نقش پیوند می‌زند. در فیلم «آژانس شیشه‌ای» تمام همدلی تماشاگر معطوف حاج کاظم و عباس است، و سلحشور سعی می‌کند عقل تماشاگر را در اختیار بگیرد.

چهارم: آنچه تا به‌حال نوشتم به یک جست‌وجو و ساخت و ساز درونی مربوط می‌شد. بازیگر باید به‌دنبال راه‌هایی باشد تا ظاهر و تن و بدنش را هم متناسب با نقش سامان بدهد. بازیگر از راه دیده شدن و شنیده شدن، فهمیده می‌شود. ندیدن و نگفتن را هم باید توسط دیده شدن و گفتن بیان کند. در نتیجه به یک سامان بدنی، بیرونی و دیدنی نیازمند است. چگونه راه برود؟ چگونه نگاه کند؟ چگونه بخورد؟ چگونه بایستد؟ و خلاصه این‌که چگونه دیده شود؟ *استانیسلاوسکی* در این مورد پیشنهاد می‌کند، بازیگر یک حیوان را به عنوان الگو انتخاب کند. هر حیوان صاحب شخصیتی است ـ که نمی‌دانم حقیقتاً چنین شخصیتی دارد یا ما انسان‌ها برایش چنین فرض کرده‌ایم ـ به‌هرحال شیر، ببر، سگ، اسب، جغد، خرچنگ، روباه، موش، عقاب، مار، الاغ، ماهی... هر کدام شخصیتی را به ذهن ما متبادر می‌کنند. این شخصیت در تمام کنش‌های حیوان تعریف می‌شود. نکته همین‌جاست. بازیگر هم باید شخصیت نقش را در تمام کنش‌هایش تعریف کند. پس چه الگویی بهتر از یک حیوان که بی‌واسطه و بی‌پروا همه‌ی کنش‌هایش را بیرون می‌ریزد و چیزی را پنهان نمی‌کند. روباه، حتی پنهان کاری را پنهان نمی‌کند. حیوان الگوی خوبی است چون حرف نمی‌زند و فقط عمل می‌کند و نشان می‌دهد. خیلی مواقع ما پشت حرف‌های‌مان

www.ketabha.org

پنهان می‌شویم. به‌جای این‌که نشان بدهیم، می‌گوییم. پس یک الگو مثل حیوان که نمی‌گوید بلکه نشان می‌دهد کمک بزرگی‌ست. *رابرت دنیرو* که در پرتو چنین آموزش‌هایی تربیت شده، معتقد است که نقش «تراویس» در فیلم «راننده‌ی تاکسی» شبیه یک خرچنگ است. می‌گوید برای ساخت و ساز «تراویس» مدت‌ها کنار آبگیرها می‌رفتم. می‌نشستم. و با حوصله خرچنگ‌ها را تماشا می‌کردم. حرکات‌شان را زیر نظر می‌گرفتم و الگو برمی‌داشتم. «تراویس» یک خرچنگ تنها بود در نیویورک شلوغ.

دقت کنید! دنیای یک حیوان چه حال و هوا و مواد و چشم‌انداز بکری در اختیار بازیگر می‌گذارد، اگر بتوانیم فکر کنیم که در موقعیت‌های مختلف یا در رو در رویی با آدم‌های مختلف به‌جای این‌که صورتک‌مان را عوض کنیم به جلد حیوانی برویم، صاحب دایره‌ی وسیع و بکری از کنش‌ها و واکنش‌هایی می‌شویم که قدرت جولاندهی گسترده‌ای را در اختیارمان می‌گذارد. هر حیوان به علت نوع خلقتش، دارای سامان خاصی از حرکات است که همین ترکیب‌بندی به بازیگر کمک می‌کند تا حرکات نقش را سامان ببخشد.

به نظر من برای نقش سلحشور، مناسب‌ترین الگوی حرکتی، یوزپلنگ بود؛ سریع، شکیل، مطمئن، درنده و تنها. این مجموعه نه تنها به بدن بلکه حتی به نگاه بازیگر هم سمت و سو و حالت می‌بخشد. وقتی بازیگر این الگو را به ذهن می‌سپارد ـ با پشتوانه‌ی شناخت الگو ـ ذهن آموزش دیده خودبه‌خود در بدن، کنش و واکنش ایجاد می‌کند. بازیگر لازم نیست و نباید برای هر حرکت فکر کند، چون جلوه‌ای مکانیکی می‌یابد. بلکه ناخودآگاه، ذهن فرماندهی بدن را به عهده می‌گیرد و در لحظه حرکات لازم را رهبری می‌کند. ناخودآگاه نه تنها در مورد الگوبرداری از حیوانات، بلکه در موارد «اگر»ها و در مورد حرف‌هایی که هیچ‌گاه نباید گفته شوند هم عمل می‌کند. آنچه نوشتم زمانی می‌تواند به بازیگر کمک کند که حتماً به ناخودآگاه ذهن سپرده شوند.

پنجم: بازیگر باید تمام تکنیک‌های لازم را که برای رسیدن به نقش به‌کار می‌بندد، به ناخودآگاه خود بسپارد و دیگر به آن‌ها فکر نکند. دراین‌صورت است که می‌تواند تمام جان و روح و دانش خود را به نقش پیوند بزند. بازیگر

www.ketabha.org

باید هربار در برخورد با نقش‌های مختلف همین روند را با تناسبات دیگری طی کند. در واقع هربار به شکلی و از زاویه‌ی خاصی خودش را به نقش وام می‌دهد.

حالا یک اتفاق زیبا رخ می‌نماید؛ وقتی به نقش‌های ایفا شده توسط چنین بازیگری توجه کنیم، نخ تسبیحی می‌یابیم که همه‌ی این نقش‌ها را به‌هم پیوند داده است. به چیزی کلی‌تر و فراتر از همه‌ی نقش‌ها می‌رسیم که در ضمن در همه‌ی نقش‌های متفاوت مشترک است. این همان چیزی‌ست که می‌تواند مؤلفه‌ی بازیگر باشد. مؤلفه‌ی بازیگر همان روح او و پنهانی‌ترین مکنونات قلب اوست. اگر می‌خواهید خود یک بازیگر را بشناسید به همان نخ تسبیح، به همان مؤلفه‌ی او رجوع کنید تا بی‌پرده‌ترین شناخت را از او به‌دست بیاورید.

بعدالتحریر:

شوخی مکرر *ابراهیم حاتمی‌کیا* پس از جشنواره این بود که می‌گفت «همه‌ی بازیگران را *آتیلا پسیانی* انتخاب کرد، اما تو را خودم انتخاب کردم؛ و همه‌ی بازیگران را تو بازی‌گردانی کردی، اما تو را من بازی‌گردانی کردم.»

در این شوخی حقیقتی نهفته است. چون من اصلاً قرار نبود در «آژانس شیشه‌ای» بازی کنم. برای این نقش، *آتیلا* بازیگران و نابازیگران متعددی را معرفی کرد که هر کدام به دلیلی به دل *حاتمی‌کیا* ننشست، چون *حاتمی‌کیا* انسانی‌ست به‌شدت «دلی».

سرانجام به‌درخواست او قرار شد من این نقش را بازی کنم. یکی از نامزدهای بازی در نقش سلحشور، *مهدی سجاده‌چی* بود و در همان مدت نامزدی به اعتلای این نقش کمک کرد. او به دلیل حرفه‌اش که فیلمنامه‌نویسی‌ست و به دلیل هوش و ذکاوتی که داراست در مدت تمرین‌های کوتاهش پیشنهادهای خوبی برای تعمیق بخشیدن به این نقش داد که *حاتمی‌کیا* هم آن‌ها را در فیلمنامه وارد کرد و نام او را هم در عنوان‌بندی آورد. خود *سجاده‌چی* از کسانی بود که مرا به سمت این نقش هل داد. من همیشه دوست داشتم بازیگردان داشته باشم. اما هیچ‌وقت در هیچ فیلمی این موهبت نصیبم نشد. از *ابراهیم حاتمی‌کیا* خواستم که *آتیلا پسیانی* این وظیفه را برای من به‌عهده

www.ketabha.org

بگیرد اما *آتیلا* در یک سریال مشغول بود، اصلاً مشغولیت او در همین سریال بود که بازی‌گردانی «آژانس...» به من سپرده شد وگرنه قرار بود انتخاب بازیگران و بازی‌گردانی را خود *آتیلا* انجام دهد. نهایت این‌که *آتیلا* نتوانست مرا یاری کند. در نتیجه به همان شگرد قدیمی خودم متوسل شدم. در تمام بازی‌هایم همیشه از یکی دو نفر خواهش می‌کنم بازی مرا زیر نظر داشته باشند و در مواقعی که غلط می‌روم به من گوشزد کنند.

در فیلم «آژانس شیشه‌ای» علاوه بر *حاتمی‌کیا* که بازیگردان من بود از *محمود سماک‌باشی* و *حبیب رضایی* هم خواسته بودم مرا زیر نظر داشته باشند... و پس از هر صحنه با نگاه یا رودررو از آن‌ها می‌پرسیدم که «چطور بود؟» تأییدها و راهنمایی‌های آن‌ها باعث دلگرمی و آرامش خاطر من بود.

www.ketabha.org

○یادداشت‌های یک بازیگر

www.ketabha.org

www.ketabha.org

تسخیرشدگان جوان

همبازی بودن با «بازیگران جوان» شوق برانگیز است. بازیگران جوان با خود روح تازه و یک دنیا انرژی به صحنه می‌آورند. خصلت جست‌وجوگر، نگاه کنجکاو و آمادگی بیش از حد آن‌ها برای یادگیری، پرچمی‌ست که به ما یادآوری می‌کند: باید آموخت. پرچمی که در پس قواعد حرفه‌ای ناسالم به زمین می‌افتد. بازیگران جوان روح گمشده‌ی دنیای حرفه‌ای را بازمی‌گردانند.

... اما افسوس که این سنت‌های دیرین بازیگری دارد تبدیل به آرزوهای آرمانی می‌شود.

فرهنگ «سودجویی به هر قیمت» که متأسفانه علاوه بر بازار، در بخشی از سینمای ایران هم بیداد می‌کند، فرهنگ بازیگری را تهدید می‌کند. سینمای بازاری با کشاندن بازیگران جوان و فاقد تجربه به ورطه‌های سودجویانه، آن‌ها را مسموم می‌کنند. این‌روزها خیلی‌ها می‌خواهند هرطور که شده «بار خود را ببندند»، سودهای لحظه‌ای کلان، جوانان را وسوسه می‌کند تا یک‌بار برای همیشه «بارشان را ببندند».

نیروی این وسوسه، بازیگران جوان را هم تسخیر می‌کند. این تسخیرشدگان جوان امروز به میدان آمده‌اند. هرچه خصلت ناپسند در حرفه‌ی بازیگری سینما وجود دارد، در همان کار اول می‌آموزند و در کار دوم خود را علامه‌ی دهر می‌پندارند. گویی هرچه خاک در صحنه وجود داشته، خورده‌اند. اصلاً در کار دوم خاک‌آلود به‌نظر می‌رسند.

... اطوارهایی پیدا می‌کنند که به تن نحیف آن‌ها می‌گرید. با عوامل شریف

www.ketabha.org

صحنه از بالا برخورد می‌کنند. لباس‌های‌شان را یکی باید بپوشاند، یکی باید جمع کند. «دوربین دزدی» می‌کنند، یعنی به‌هر ترفند دست‌مالی شده و نخ‌نمایی متوسل می‌شوند تا هرچه بیشتر رو به دوربین باشند! و به چشم بیایند! در واقع «بازی» نمی‌کنند، «بازی» درمی‌آورند و خود را ارایه می‌کنند. کشته مرده‌ی یک تصویر درشت هستند و می‌خواهند یک‌شبه ره صدساله بروند. می‌روند که تا ثریا دیوارشان کج باشد. چون درک نکرده‌اند که فقط با «بازی» خوب و درک و ارایه صحیح نقش می‌توان رشد کرد.

من هم با «بازیگران» جوان و هم با «تسخیرشدگان» جوان هم‌بازی بوده‌ام. از گروه اول «باید»ها را، و از گروه دوم «نباید»ها را دوباره می‌آموزم.

یک اتفاق ساده

این‌که سینمای ما سال‌به‌سال تماشاگرانش را بیشتر از دست می‌دهد، بر کسی پوشیده نیست. همه باور داریم و نمی‌توانیم باور نداشته باشیم، چون هست و بدجوری هم هست. ما تقصیرها را به گردن جریان‌های بیرون از خود می‌اندازیم. این یک عادت ملی‌ست. ما خوبیم، دور و بری‌هامان تقصیر دارند. کسی نمی‌تواند در این مملکت یک‌نفر مقصر پیدا کند. اصلاً همه تقصیرها گردن امپریالیسم است!

***

آیا ما سینماگران ایران واقعاً در ایجاد جریان فراری دادن تماشاگران سینما بی‌تقصیریم؟ می‌خواهم اعتراف کنم بخش بزرگی از تقصیرات به گردن خودمان است.

مثلاً شیوه‌ی استفاده از بازیگران، یکی از عوامل مهمی‌ست که تماشاگر را از سینما گریزان می‌کند یا او را به سینما جذب می‌کند.

تماشاگر وقتی در سالن سینما به تماشای فیلم می‌نشیند، دوست دارد

www.ketabha.org

کارگردان، قصه‌ای را برای او تعریف کند. و این قصه را از طریق تماشای بازیگرانی که برای او در حال ایفای نقش هستند، تماشا می‌کند. این مسئله در صدسالگی سینما دیگر احتیاجی به اثبات و توضیح ندارد.

اما بسیاری از تولیدکنندگان و کارگردانان به این مسئله اهمیت نمی‌دهند و آن‌را ندیده می‌گیرند. قصه و بازیگر را فدای سودهای کوچک لحظه‌ای می‌کنند، غافل از این‌که این سود لحظه‌ای منجر به ضرر بزرگ فراری دادن تماشاگر از سینما می‌شود.

***

بازیگر با قدرت خلق شخصیت و مهارت‌های بدنی‌ای که دارد، شخصیتی را می‌آفریند و آن را به جذاب‌ترین شکل، به تماشاگر می‌باوراند. اما در پروژه‌های زیادی این موضوع جدی گرفته نمی‌شود. تنها به‌دنبال کسی می‌گردند که به لحاظ ظاهری به شخصیت نزدیک باشد. و بازیگر بودن او برای‌شان مهم نیست. دراین‌صورت وقتی یک غیر بازیگر می‌خواهد نقشی را ایفا کند یک اتفاق ساده رخ می‌دهد. شخصیت از باطن تهی می‌شود. چون از باور بازیگر نمی‌گذرد، در نتیجه به باور تماشاگر هم نمی‌نشیند. اصلاً جادوی بازیگری درست در همین نکته نهفته است. بازیگر می‌تواند، شخصیت نقش، رفتار و ابعاد ذهنی او را از باور خود بگذراند و برای تماشاگر قابل باور کند. تماشاگری که نقش را باور کند، قصه را باور خواهد کرد و فیلم را خواهد دید و دوست خواهد داشت.

آن دسته از فیلم‌های سینمای ایران که از بازیگر غیرحرفه‌ای استفاده می‌کنند بلافاصله باور تماشاگر و در نتیجه خود تماشاگر را از دست می‌دهند.

کارگردانی همچون *عباس کیارستمی* که از «نابازیگر» استفاده می‌کند، تکنیک‌هایی دارد که می‌تواند «نابازیگر» را در برابر دوربین به باور برساند. «نابازیگر» کلمه‌ای‌ست که خود *کیارستمی* آن‌را ساخته است. «نابازیگر» یعنی بازیگر غیرحرفه‌ای که قرار هم نیست حرفه‌ای شود، بلکه فیلمساز لحظاتِ زندگی کردنِ عادی‌اش را آن‌گونه که خود می‌خواهد شکار می‌کند. بازیگر غیرحرفه‌ای دوست دارد ادای بازیگران حرفه‌ای را دربیاورد، درصورتی‌که توان و فهم مسئله را ندارد. پس مطمئناً در سطح می‌ماند؛ یعنی فقط ادا درمی‌آورد.

www.ketabha.org

بعضی‌ها می‌گویند دو گونه فیلم به بازیگر احتیاجی ندارد: فیلم‌های خیلی روشنفکرانه و «شخصی» که بازیگر شیئی‌ست در ترکیب‌بندی تصاویر؛ و فیلم‌های پرحادثه‌ای که ماجراها جلوتر از شخصیت حرکت می‌کنند.

اما همین بعضی‌ها غافل از این‌اند که *برگمان* و *تارکوفسکی* که فیلم‌های خیلی روشنفکرانه و «شخصی» ساخته‌اند همیشه از بازیگران بزرگ استفاده کرده‌اند... همچنین غافل از این‌که *اسپیلبرگ* که در غالب فیلم‌های او ماجراها جلوتر از شخصیت‌ها حرکت می‌کنند و به چشم می‌آیند از بازیگران حرفه‌ای استفاده می‌کند و در زنجیره‌ی فیلم‌های «ایندیانا جونز» از «ستاره» بهره می‌برد.

***

«ستاره» کسی‌ست که تماشاگر پیشاپیش به او باور دارد؛ و بازیگر کسی که هر بار خود را به تماشاگر می‌باوراند. اما بازیگر غیرحرفه‌ای نه می‌تواند باور بیافریند و نه کسی او را باور دارد.

مکافات بازیگری

در هر شغلی، سنت‌هایی وجود دارد. کسی هم نمی‌داند کی و چرا چنین سنت‌هایی به‌وجود آمده‌اند و ماندگار شده‌اند. جالب این‌جاست که بسیاری از شاغلین امروزی هم به این سنت‌ها پایبندند. و زمانی که علت پایبندی‌شان را جویا می‌شوی، توجیه‌ها و تفسیرهای صدتا یک غاز می‌آورند. به شغل‌های سنتی کاری نداریم، اما خیلی از شغل‌ها امروزی و روشنفکرانه‌اند؛ مثل همین سینما. این‌جاست که توجیه‌ها را نمی‌شود پذیرفت. یکی از سنت‌های سینما، نشان ندادن «راش» به بازیگران است! و زمانی که از کارگردان علت را جویا می‌شوی، در پاسخ می‌گوید: «روی بازی بازیگر تأثیر می‌گذارد!» از این جمله هیچ نتیجه‌ای نمی‌توان گرفت. چون هر چیزی روی چیزهای دیگر تأثیر می‌گذارد. دیدن «راش» هم مسلماً روی بازی بازیگر تأثیر می‌گذارد؛ اما باید دید

www.ketabha.org

چه تأثیری. وقتی کارگردان‌ها به بازیگر «راش» نشان نمی‌دهند، پس معتقدند تأثیر «بد» می‌گذارد. اگر کارگردان در زمان فیلمبرداری کاری کرده که نمی‌خواهد بازیگرش بفهمد، مسلم است بازیگر با دیدن «راش» متوجه می‌شود و تأثیر «بد» گذاشته خواهد شد. یا اگر با بازیگرانی طرف باشد که تحمل یک «نمای درشت» بیشتر، از بازیگر مقابل را ندارند، باز هم تأثیر «بد» ایجاد خواهد شد؛ چون موجب توطئه‌ها و بدقلقی‌های سنتی بعدی می‌شود. ـالبته این «اگر» دوم، به‌نوعی همان اگر اول است. اما در غیراین‌صورت تأثیر دیدن «راش» توسط بازیگر اصلاً خوب است. اگر بازیگر ما حرفه‌ای باشد مسلماً با دیدن «راش» کارش بهتر می‌شود. چراکه خودش را در تصویر باز می‌یابد و پلان‌های بعدی را با سلامت و اطمینان بیشتری بازی می‌کند. و اصلاً در هنگام «راش» بینی با کارگردان به نتایجی می‌رسد که کلنجارهای بعدی را کاهش می‌دهد. اگر هم بازیگر حرفه‌ای نباشد، کارگردان می‌تواند با استناد به «راش»ها بازیگرش را راهنمایی کند.

البته استدلال‌های من در سینمایی که بازیگر را «شیئی در کمپوزیسیون» می‌پندارد معنی نمی‌دهد. بلکه در سینمایی معنی می‌دهد که بازیگر از ارکان اساسی آن است. سینمایی که باور دارد تماشاگر، بازیگر را دنبال می‌کند؛ و همه چیز باید در خدمت این همذات‌پنداری باشد.

همه چیز باید کمک کند تا تماشاگر بهتر، دقیق‌تر و همه‌جانبه‌تر بازیگر را دنبال کند. وقتی قصه خوب تعریف شود و بازیگر خوب بازی کند، مسلماً تماشاگر حرفه‌ای هم یک «رفله»ی نوری نامناسب را نمی‌بیند و فلان اشتباه در وسایل صحنه را متوجه نمی‌شود و در صورت متوجه شدن، آن‌را به‌راحتی خواهد بخشید.

کارگردان با اصرار از فیلمبردار، نورپرداز، طراح و گریمور می‌خواهد تا به دیدن «راش» بروند تا دقت کنند اگر اشتباهی رخ داده یا اجرایی ضعیف بوده، آن نما را تکرار کنند. اما با اصرار از بازیگر می‌خواهد «راش»ها را نبیند! به‌نظر من بازیگر می‌تواند ظرایفی را متوجه شود که دیگران حداقل در آن لحظه از توجه به آن عاجزند. اما این مسئله را هم بگویم که اگر بازیگری به‌هر علت درخواست

www.ketabha.org

تکرار یک صحنه را بکند ـ البته پس از دیدن «راش» ـ به راحتی پذیرفته نمی‌شود. چون به این حساب می‌گذارند که او می‌خواهد خودش را بهتر نشان بدهد! و یک مشکل اساسی همین‌جاست. ابزار بازیگر برای بازی، بدن اوست. و به‌همین خاطر در یک فرهنگ غلط به خودنمایی تعبیر می‌شود. اما خوشبختی بقیه در این است که ابزار کارشان جدا از خودشان است. در نتیجه پیشنهادات‌شان برای تکرار یک نما به خودنمایی تعبیر نمی‌شود. این نکته‌ی ظریف یکی از مکافات‌های بازیگری‌ست.

معماران اصلی یک فیلم، در زمان ساخت، همه برای عیب‌جویی و حسن‌جویی به دیدن «راش» دعوت می‌شوند؛ به‌جز یکی از اصلی‌ترین معماران که همانا بازیگر است. به‌این دلیل ساده انگارانه که فکر می‌کنند عیب‌جویی و حسن‌جویی‌های او برای بهتر به نمایش گذاشتن خودش است نه نقشش.

البته فراموش نکرده‌ام که در جامعه‌ی سینمایی ما هستند بازیگرانی که نقش‌شان را فدای خودشان می‌کنند. اما نمی‌توانم فراموش کنم که این‌ها، همه‌ی بازیگران سینمای ایران نیستند.

و فراموش نکرده‌ام که در جامعه‌ی سینمایی ما هستند کارگردان‌هایی که نمی‌خواهند بازیگرشان بفهمد چه بلایی به سرش آمده است. مگر ما خانواده‌ی سینمای ایران چند نفریم؟ همه همدیگر را می‌شناسیم.

بازیگری از ما، نقد از شما

گذشته از چند منتقد سینمایی صاحب سبک ـ که تعدادشان از انگشتان دو دست تجاوز نمی‌کند ـ بقیه مرتباً از روی دست هم «نسخه‌برداری» می‌کنند. این نسخه‌برداری آنقدر تکرار شده که به‌صورت «شابلون» درآمده. مشخص و از پیش تعین شده است: ...اول باید خلاصه داستان فیلم را تعریف کنیم. سپس به نسبت وسع فکری باید راجع به مفاهیمی که در فیلم آمده بحث کنیم ـ در این

www.ketabha.org

مرحله تعدادی از منتقدین به مفاهیمی دست پیدا می‌کنند که روح عوامل سازنده‌ی فیلم هم از آن‌ها بی‌خبر است!ـ و بعد همه‌ی این مفاهیم را به جهان‌بینی و تفکر کارگردان منسوب کنیم. و سر آخر هم در صورت نبود فراموشی و فراغ بال و عدم ضیق وقت و گنجایش صفحه... حدود دو یا سه خط از یکی دوتا «بازیگر» هم بد گفت یا تعریف کرد؛ تمام. این «شابلون» دو ایراد عمده دارد. اول این‌که این نگره، کارگردان سالار است و همه‌ی مفاهیم یک فیلم را دربست زاده‌ی ذهن کارگردان می‌داند. درحالی‌که مفاهیم اساسی و پرورش اولیه‌ی آن‌ها در فیلمنامه شکل می‌گیرد و در بسیاری موارد، فیلمنامه‌ها را کارگردان‌ها نمی‌نویسند.

دوم این‌که این شابلون به سینما به‌عنوان تریبون نگاه می‌کند نه به عنوان هنر. چون برایش مهم نیست ساختار فیلم چگونه بوده بلکه فقط در جست‌وجوی پیام فیلم است. می‌خواهد بفهمد چه گفت، نمی‌خواهد بداند چگونه گفت. در این نوع نگاه، فیلم ساختن، نیازی به هنر و خلاقیت تکنیکی ـ تصویری ندارد، بلکه فقط حرف‌های بزرگ می‌خواهد. تکنیک در حد شکستن خط فرضی را که به راحتی می‌توان آموخت پس می‌توان نادیده‌اش گرفت.

به خاطر این نوع نگاه به سینماست که هر تازه از راه رسیده‌ای و یا هر خواننده‌ی مجلات سینمایی، خود را قادر به ساختن فیلم می‌داند. چون به زعم خودش حرف بزرگی برای گفتن دارد. با این نگاه به سینما که اصالت به پیام داده می‌شود و نه به ساختار خلاقانه، میان سینما و پند و موعظه و سخنرانی تفاوتی نخواهد بود. این‌گونه است که این منتقدین، سینما را ندیده می‌گیرند. و به ما می‌آموزانند که چگونه سینما را نبینیم و راجع به سینما فکر نکنیم.

من می‌خواهم سوآل کنم: مگر چند پیام اخلاقی، سیاسی و اجتماعی در جهان وجود دارد؟ من معتقدم با کمی حوصله‌ی تحقیقاتی می‌توان همه‌ی این پیام‌ها را طبقه‌بندی کرد و شمرد. و باور دارم تعداد زیادی هم نخواهند بود. این پیام‌ها در طول تاریخ خیلی تکرار شده‌اند. و تنوع‌شان فقط در «شکل» تکرارشان است؛ و «شکل» تازه‌شان از موقعیت تازه‌شان می‌آید. تکرار می‌شوند چراکه آدمی تکرار می‌شود. و آدمی فراموش‌کار است، پس احتیاج به تذکر دارد.

www.ketabha.org

این‌گونه است که پیام‌ها را تکرار می‌کنیم. هربار به «شکل» تازه‌ای، «شکلی» که شاید تأثیرگذار باشد و مؤثر افتد.

می‌خواهم به سرعت نتیجه بگیرم «پیام» فقط در سخنرانی، موعظه، کتاب، و مقاله وجه مشترک است. و منتقد سینما به‌عنوان متخصص یک «زبان» یا «رسانه» باید نخست اختصاصاً به «زبان» و «رسانه» بپردازد، نه به پیام.

اگر منتقد سینما، به سینما نپردازد و فقط به پیام توجه داشته باشد در واقع منتقد سینما نیست، بلکه مصلح اجتماعی و منتقد اخلاق و سیاست و جامعه است.

مرز میان فیلم خوب و بد به لحاظ «سینمایی»، ساختار خوب و بد است و به لحاظ «اخلاقی» پیام خوب و بد.

در تاریخ سینما، هنرمندانی قابلّ بحث هستند، که در ساختار فیلم‌شان بدعت‌گذار و نوآور بوده‌اند اما پیام خاصی نداشته‌اند یا پیام‌های بدی به تعبیر ما داشته‌اند. بزرگان سینما کیانند؟ *آیزنشتاین*، *فورد*، *ولز*، *برگمان*، *فلینی*، *پازولینی*، *دسیکا*، *هیچکاک*، *ریفنشتال*، *دیزنی*، *برسون*، *پره‌مینگر* و... اگر اصالت سینما به ایدئولوژی و پیام بود این جمع اضداد معنی نمی‌داد. کمونیست، کاپیتالیست، سوسیالیست، صهیونیست، فاشیست، خداپرست، ملحد، لیبرال، رادیکال، هموسکشوال...!

اگر در «رسانه»ای به‌نام سینما، پیام اصالت داشت، می‌بایست ما از میان این‌همه یکی و حداکثر دوتا را انتخاب می‌کردیم و بقیه را دور می‌ریختیم. اما می‌بینیم، همه‌شان به‌عنوان سینماگرانی بزرگ مطرح‌اند و معلم ما هستند و ما به‌طور مرتب از آن‌ها می‌آموزیم و از تمام نوآوری‌ها و خلاقیت‌های فردی آن‌ها برای ساختن فیلم‌های خودمان تغذیه می‌کنیم. ولی لزوماً مثل آن‌ها زندگی نمی‌کنیم.

سطح نقد سینمایی درکشور ما با زیاد شدن تعداد نشریات سینمایی نسبت معکوس دارد. هرنشریه‌ی تازه‌ای به تعدادی منتقد نیاز دارد تا صفحاتش را پر کنند. پس به‌راحتی به هر جوان تازه سال فیلم ندیده‌ای اجازه می‌دهد که برایش نقد سینمایی بنویسد و نسخه بپیچد و آن‌وقت نسخه‌ها را در سطح وسیع منتشر

www.ketabha.org

می‌کند.

هر روز با به میدان آمدن منتقدین تازه، نقد سینما تنزل می‌کند، این هم یکی دیگر از کرامات شیخ ماست. نگاه کنید به شب‌های جشنواره‌ی فیلم فجر ـ جلسات نقد و بررسی ـ خیلِ نو منتقدین با کارت‌های عکس‌دار حضور دارند و مرتباً سوآل‌های تکراری بی‌مایه مطرح می‌کنند و منتقدین حرفه‌ای ما گوشه‌ای نشسته‌اند یا از سالن گریخته‌اند.

نگاه کنید به شماره‌های مجلات سینمایی پس از جشنواره‌ی فجر که منتقدین‌شان، بهترین‌های‌شان را انتخاب کرده‌اند! اکثریت‌شان آیه‌هایی کهنه و تکراری نازل کرده‌اند، به گونه‌ای که فکر می‌کنند برای اولین بار نازل شده‌است.

***

حالا پس از این مقدمه‌ی تقریباً طولانی می‌خواهم برسم به اصل مطلبی که می‌خواستم بنویسم. من به عنوان بازیگر یعنی یکی از عوامل اصلی و خلاقِ ساختِ یک فیلم، دوست دارم و لازم دارم که نقادی شوم. اما هرگز نقادی نمی‌شوم. به این دلیل که منتقد ما به ساختار فیلم نمی‌پردازد. من نقدِ طراحی هم ندیده‌ام، نقدِ فیلمبرداری هم ندیده‌ام، نقدِ تولید هم ندیده‌ام، نقدِ فیلمنامه هم ندیده‌ام، نقدِ مونتاژ هم ندیده‌ام...

به من بازیگر ـ همان‌طور که در اول نوشته‌ام آمده ـ نهایتاً گفته شده خوب بازی کرده‌ام یا بد بازی کرده‌ام. اما هرگز از طریق هیچ نقدی نفهمیده‌ام چرا خوب یا بد بازی کرده‌ام.

«پز» بسیاری از منتقدین ما طوری‌ست که همه چیز جهان را می‌دانند. اگر مطلبی می‌نویسند یا اظهارنظری می‌کنند، تفقدی کرده‌اند. اما چگونه است که این «تفقد» نصیب بازیگران نمی‌شود؟ این ماجرای عدم تفقد، ویژه‌ی بازیگران نیست. بلکه به همه‌ی ساختار یک فیلم گسترش می‌یابد.

این‌گونه است که خیلی‌ها فیلم می‌سازند چون «پیامی» برای گفتن دارند و همین‌گونه است که اکثر فیلم‌های ساخته شده به حساب نمی‌آیند چون «زبانی» برای گفتن نداشته‌اند.

این‌گونه است که خیلی‌ها بازیگر می‌شوند چون «بر و رویی یا پولی» دارند و

www.ketabha.org

همین‌گونه است که نمی‌مانند چون «تویی» ندارند.

من نه می‌خواهم و نه می‌توانم همه‌ی تقصیرها را به گردن جریان نقدنویسی و منتقدین‌مان بیندازم. چرا که این داستان هنوز در کشور ما آن‌چنان قدرتمند نیست که بتواند جریان‌ساز باشد.

همه‌ی مسایل در کلیّت معنی می‌دهند، نقادی جزیی از کلیّت سینماست و سینما جزیی از کلیّت فرهنگی ماست. ما در کل مشکل داریم، درست به این دلیل که در جزء مشکل داریم. چرا که در خلوت‌مان خودمان را باور نداریم. به قول دوست بزرگوارم خسرو *دهقان* «خلوت منتقد خیلی مهم است. خلوت فیلمساز هم خیلی مهم است، هنرمند باید با خودش راحت و رو راست باشد... یعنی من منتقد باید از کاری که انجام می‌دهم لذت ببرم... فلان منتقد هزار کار می‌کند و دست آخر دستیار کارگردان می‌شود و یا خود کارگردان می‌شود و اصلاً نقد را فراموش می‌کند. حالا چرا فراموش می‌کند، چون اصلاً پدیده‌ی نقد را نپذیرفته است. حتی همان موقع که نقد می‌نوشته به خود اعتقاد نداشته است...»*

من به‌عنوان بازیگری که بازیگری را پذیرفته‌ام؛ و موقعی که بازی می‌کنم به خودم اعتقاد دارم، دوست دارم نقد شوم. خسرو *دهقان* می‌گوید «جامعه‌ی ایرانی باید نقد را در کلیّت خود پذیرا باشد». و من بازیگر می‌گویم: خسرو عزیز به جان گلنوش و علی پذیرایم، اما کو؟

کف‌کاری

نمی‌دانم تا به‌حال اصطلاح «کف‌کاری» را شنیده‌اید یا نه.

این اصطلاح در میان بازیگران به معنی کارهای «بزن درورویی»ست. یعنی

* «منتقد، هنرمند است». گزارش فیلم شماره‌ی ۶۴.

www.ketabha.org

کاری که خلاقیتی و زحمتی نمی‌طلبد و یکی دوریالی هم پیدا می‌کنی. خوب اگر با واقع‌بینی نگاه کنیم، در هر شغلی «کف‌کاری» هست و زمانی که یک بازیگر فقط از راه بازیگری ارتزاق می‌کند، گاهی هم مجبور به «کف‌کاری» می‌شود. چون پیشنهادهای خوب همیشه وجود ندارد، اما زندگی همیشه وجود دارد.

اما نکته‌ی مهم این‌جاست که مرکز «کف‌کاری» در ایران، تلویزیون است. حالا چرا تلویزیون به این سرنوشت اسف‌بار دچار شده، برمی‌گردد به بحث کهنه و نظری اقتصاد آزاد و دولتی که ورود به آن در شأن بازیگران نیست.

اما آنچه به شئونات بازیگری ربط پیدا می‌کند، این‌است که بازیگر با «کف‌کاری» در یک جنایت ملی کوچک شریک می‌شود؛ که عبارت‌است از قتل عام سلیقه‌ی ملی؛ و پرچمدارش هم همین کانال‌های پنج‌گانه‌ی خودمان است.

البته در این پنج‌گانه‌ی تصویری گاه اتفاق می‌افتد که برنامه‌ی خوبی پخش شود اما با انبوه برنامه‌های «کف‌کارانه» این چندتا دردی دوا نمی‌کنند.

همین «کف‌کاری‌ها» در روند خود عده‌ای «کف‌کار» حرفه‌ای تربیت کرده‌اند که دیگر نه به‌خاطر «غم نان» بلکه به‌خاطر «انبوه کردن نان» کار می‌کنند و حقاً هم نان خوبی می‌برند که حلال‌شان باشد.

نکته‌ی جالبی که می‌خواستم عرض کنم این‌جاست که اگر دیده باشید و یادتان باشد، تآترهای لاله‌زار وقتی می‌خواستند مشتری جلب کنند در معرفی بازیگران‌شان می‌نوشتند هنرمند پرآوازه‌ی سینما و تلویزیون. حتی تآترهای غیر لاله‌زاری هم وقتی بازیگر سینما و تلویزیون می‌آوردند مردم برای دیدن آن‌ها هجوم می‌بردند چنان‌که همین اواخر یکی دو مورد اتفاق افتاد.

اما حالا مسئله در بعضی‌موارد برعکس‌شده. بعضی‌فیلم‌ها برای‌این‌که فروش خودرا بالا ببرند از «کف‌کار»های حرفه‌ای تلویزیون دعوت به بازی می‌کنند و در پوسترها عکس «کف‌کار»ها را بزرگ می‌کنند و لقب تلویزیونی آن‌ها را هم بزرگ می‌نویسند. در یکی از همین پوسترها حتی عکس یک بازیگر خیلی خوب سینما را که نقش اساسی فیلم هم بر دوش اوست نگذاشته‌اند. و غم‌انگیزتر این‌جاست که همین فیلم را گروهی تهیه کرده است که تا سال گذشته خود را پرچمدار فرهنگ و هنر می‌دانست و امسال عواطف را به همراه

www.ketabha.org

پرچم‌شان به کناری گذاشته‌اند و قرار شده «واقع بینانه!» به شرایط موجود نگاه کنند.

سناریوی آرمانی

وقتی از یک بازیگر برای بازی در فیلمی دعوت می‌شود و سناریو را برای مطالعه به او می‌سپارند؛ یک جمله‌ی تکراری را هم گوشزد می‌کنند: البته می‌دانی که این «سناریوی تصویب شده» است و مسلماً «سناریوی ساخت» چیز دیگری خواهد بود. و راست هم می‌گویند. چون سناریویی که تصویب می‌شود و سناریویی که ساخته می‌شود گاه واقعاً دو سناریوی متفاوت است.

اصلاً شغلی ایجاد شده که سناریوهای تصویب شده را برای ساخت بازنویسی می‌کنند! و اصلاً در برآورد بودجه‌ی فیلم برای سناریو و بازنویسی آن رقم‌های جداگانه‌ای منظور می‌شود، حتی قبل از این‌که بدانند آیا سناریو به بازنویسی احتیاج دارد یا نه. مطلب واضح است. وقتی سناریو با برگه‌ی تصویبیه ارزش پیدا می‌کند تهیه‌کننده در اصل برگه‌ی تصویبیه را می‌خرد و زیر سایه‌ی این برگه هر فیلمی که دوست دارد می‌سازد. من از بعضی اعضای شورای تصویب سناریو پرسیده‌ام مگر نمی‌دانید سناریوهای مصوبه‌ی شما را در مرحله‌ی ساخت هرطور که بخواهند عوض می‌کنند؟ و همیشه یک جواب تکراری شنیده‌ام: «ما به مرحله‌ی ساخت کاری نداریم، مسئولیتش با ما نیست».

و بالطبع این سوآل پیش می‌آید که مگر سناریو را به تصویب می‌رسانند که قاب بگیرند؟ و می‌دانید که شورای دیگری هم هست که پس از ساخته شدن فیلم، پروانه‌ی نمایش صادر می‌کند. و همیشه و بالاخره همه‌ی فیلم‌ها پروانه‌ی نمایش می‌گیرند. و حتماً این شورا هم به تصویب سناریو کاری ندارد.

من به این نتیجه می‌رسم که شورای تصویب سناریو «آرمان‌خواه» است و شورای پروانه‌ی نمایش «واقع‌بین» البته پس از انقلاب این مسئله را تجربه

www.ketabha.org

کرده‌ایم که باید ایده‌های «آرمانی» را برای پیاده کردن در جامعه حتماً تغییر داد تا «واقع» شوند.

اتاق تمشیت

بعد از این‌که یک بازیگر با کارگردانی به توافق رسید، قاعدتاً نوبت قرارداد بستن می‌رسد؛ و همین قرارداد بستن یکی از عذاب‌هایی‌ست که در شغل بازیگری وجود دارد. بازیگر را به اتاق مدیر تولید فیلم راهنمایی می‌کنند که اصطلاحاً به «اتاق تمشیت» معروف است.

اتاقی که وقتی بازیگران از آن بیرون می‌آیند، عرق کرده‌اند و آهی از سر خلاصی از سینه بیرون می‌دهند. اما بشنوید از «اتاق تمشیت».

در بدو ورود، بازیگر را به‌عنوان یک هنرمند تحویل می‌گیرند، و بر صدر می‌نشانند. سپس از او در حد اغراق تعریف و تمجید می‌کنند. و در ضمن پول و مادیات را تقبیح می‌کنند.

نهایتاً بحث را به این‌جا «هدایت» می‌کنند که هنرمند بودن با مادیات در تناقضی ابدی و آنتاگونیستی‌ست. و اگر یک هنرمند از پول حرف بزند فعل حرامی انجام داده است و باید قصاص شود و در حین همین خطابه از بازیگر اسم کامل و نشانی و مشخصات او را می‌پرسند و در قرارداد می‌نویسند و در ضمن بندهای قرارداد را آن‌طور که لازم می‌دانند و «کم‌خرج»تر و «هنری»تر است پر می‌کنند. چقدر بنویسیم؟ یعنی مبلغ پیشنهادی شما برای بازی چقدر است؟ و به نظر شما بازیگری که زیر بمباران صداقت، ملاحت، شرافت، رفاقت، و کثافت قرار گرفته چه مبلغی باید پیشنهاد کند؟... بالاخره قیمت پیشنهادی را می‌گوید.

و حالا «راند» دوم بازی آغاز می‌شود. مدیر تولید لبخندی می‌زند و نگاهی به بازیگر می‌اندازد که فکر نمی‌کردم این‌قدر ضد هنرمندانه و مادی فکر کنی و

www.ketabha.org

چانه زدن شروع می‌شود. درست مثل زمانی که بر سر قیمت نخود و لوبیا چانه می‌زدند ـ از فعل ماضی استفاده کردم چون دیگر سال‌هاست در سوپر مارکت‌های دریانی قیمت‌ها مقطوع است ـ همو که شأن هنر را با مادیات قابل قیاس نمی‌دانست بر سر «هنر» چنان چانه می‌زند که هر کس از راه برسد امکان ندارد حتی حدس بزند بحث در مورد خرید خلاقیت است. و بالاخره بازیگر برای این‌که خود را خلاص کند بر سر قیمتی توافق می‌کند، قرارداد را امضا می‌کند و بیرون می‌زند، بدون این‌که مفاد قراردادی را که امضا کرده خوانده باشد و بدون این‌که از قیمت مورد توافق راضی باشد. از اتاق بیرون می‌زند تا هوای تازه‌ای ببلعد و همان هوا را به‌صورت آه را از سینه بیرون بدهد.

یک نکته‌ی ظریف وجود دارد. تمام بحث‌ها و چانه زدن‌ها فقط برای پایین آوردن دستمزد بازیگر نیست بلکه دلیل بعدی‌اش کلافه کردن اوست تا مفاد قرارداد را نخواند، چون در مفاد قرارداد چیزهایی گنجانیده شده که... باید ببینید تا به عمق فاجعه پی ببرید.

تذکر اول: البته پر واضح است که تمام مدیران تولید این‌چنین نیستند و گاه و به ندرت و در شرایطی خاص مدیر تولیدی یافت می‌شود که قراردادی انسانی و سوای شیوه‌ی قرارداد ترکمانچای منعقد کند.

تذکر دوم: دو سه سال پیش، سال حذف سوبسید بود. نه تنها در سینما سال گرانی‌های جهشی بود، بلکه از سال بعد حتی وزارت ارشاد قیمت اجاره‌ی دوربین و وسایل فنی را ۳۰٪ بالا برد. اما بازیگر حق ندارد دستمزدش را بالا ببرد.

اهمیت بازیگر

تا به حال زیاد شنیده‌ایم که فلان بازیگر از اسب افتاد، از موتور پرت شد، از فلان بلندی سقوط کرد... و دست و پا و... شکست. در این‌گونه موارد همه‌ی

www.ketabha.org

عوامل تولید خیلی غصه‌دار می‌شوند، چون کار تولید عقب می‌افتد و خرج فیلم بالا می‌رود.

وقتی سر فیلمبرداری بازیگری بگوید خسته هستم، یا بگوید از فرط بی‌خوابی چشم‌هایم سرخ شده و حسی ندارم، یا بگوید نمی‌توانم از بلندی بپرم، یا بگوید نمی‌توانم با اسب تاخت بروم یا...، همه دلخور می‌شوند که فلانی خودش را گرفته، خودش را... کرده. یا این‌که کارشکنی می‌کند و نهایتاً مثل یک «بره» او را وادار می‌کنند هر کاری را در هر شرایطی انجام بدهد. و بازیگر انجام می‌دهد تا نامش بد در نرود. تا بعدها هم به او کار بدهند و در لیست سیاه قرار نگیرد.

اما اگر یکی از عوامل فنی بگوید یکی از پیچ‌های «کرین» لق شده یا یکی از چرخ‌های «اسپایدر» صدا می‌کند، یا خدای نکرده زبانم لال کسی خبر بیاورد برای دوربین مشکلی پیدا شده، همه بسیج می‌شوند تا هرچه زودتر این مشکلات را برطرف کنند. هیچ‌کس به دوربین بد و بیراه نمی‌گوید و نام این دوربین در هیچ لیست سیاهی وارد نمی‌شود؛ به‌هرحال تا مشکل فنی را برطرف نکنند ادامه‌ی فیلمبرداری امکان ندارد.

در نظام سابق علت و معلولی می‌توان دو علت عمده برای این ماجرا یافت. اول این‌که دوربین و سه‌پایه و اسپایدر حرف سرشان نمی‌شود؛ و نمی‌شود سرشان را شیره مالید و یا تهدیدشان کرد تا بالاخره با همان خرابی، یک پلان دیگر هم بگیرند.

دوم این‌که این وسایل فنی را اجاره کرده‌اند؛ یعنی صاحب دارند و نمی‌توانند دوربین و کرین خراب را به صاحبش پس بدهند.

نتیجه‌ی اخلاقی بحث بالا این می‌شود که بازیگر هم نباید حرف به گوشش برود. دوم این‌که باید از جایی اجاره داده شود. راه حلّش هم ساده است. اگر یک بازیگر به یک تشکیلات صنفی وابسته باشد و حمایت شود، هر دوی این موارد امکان پذیر است. چون تشکیلات صنفی می‌تواند از حقوق یک بازیگر خسته دفاع کند، بیمه‌اش کند، و نگذارد کارهایی را از او بخواهند که در تخصص او نیست و همان‌طور که سالم تحویل‌اش می‌دهند، سالم تحویل بگیرند.

www.ketabha.org

پیشنهاد آشتی جویانه

سر صحنه‌ی فیلمبرداری رسم بر این است که کارگردان اول جای دوربین را تعیین می‌کند، حرکاتش را معین می‌کند و بعد از بازیگر می‌خواهد که بیاید و بازی کند.

این‌جا یک مشکل کوچک به‌وجود می‌آید. بازیگر باید در خطوطی که دوربین اجازه می‌دهد حرکت کند. سر و دست و پایش را زیاد تکان ندهد چون ممکن است از کادر خارج شوند. بلند شدن و نشستن و راه رفتنش را باید طوری تنظیم کند که با حرکات افقی و عمودی و سرعت حرکات دوربین هماهنگ باشند، و...

مشکل کوچک همین‌جاست که بازی محدود می‌شود و بیشتر به مجموعه‌ای از «ژست‌های» مستقلِ به‌هم پیوسته تبدیل می‌شود که بالطبع روح نخواهند داشت.

من آنقدر پرتوقع نیستم که بگویم که همه چیز را با بازیگر هماهنگ کنند ـ هر چند که بازی یکی از اصلی‌ترین ارکان یک فیلم داستانی‌ست ـ اما می‌توان حرکت دوربین را کمی فدای بازی کرد و بالعکس.

البته همه‌ی کارگردان‌ها و فیلمبردارها از این دست نیستند و داریم کارگردان‌هایی که نه تنها حرکات دوربین‌شان بلکه دکوپاژشان را هم بر مبنای بازیگر و حرکات او تنظیم می‌کنند. اما من برای این‌که عَلَم مخالفتی بلند نکرده باشم، بر مبنای نگاه آشتی جویانه‌ی «خیرالامور اوسطها» فقط از اولی‌ها می‌خواهم که بازیگر را به‌حساب بیاورند، چون تماشاچی در زمان اکران فیلم بازیگر را دنبال خواهد کرد؛ اما پیشنهادی به دومی‌ها نمی‌کنم چون دوست دارم این‌ها همین‌طور که هستند باشند.

www.ketabha.org

کجا ایستاده‌ایم؟

در شماره‌ی ۵۱ مجله‌ی گزارش فیلم مطلبی چاپ شد با عنوان: «بهترین بازیگران سینمای ایران و جهان به انتخاب صد تن از اهالی سینما» و چون خود من جزو همین صد تن بودم به‌یاد دارم که گزارش فیلم سوآل کرده بود بهترین بازیگران همه‌ی عمر خود را در ایران و جهان بنویسید.

و حالا که جواب‌ها را خواندم دو نکته‌ی قابل ذکر در آن یافتم. اول: همه‌ی انتخاب‌های جهانی به اتفاق آرا از هنرپیشه‌های هالیوود هستند، فقط یکی دو مورد هنرپیشه‌ی اروپایی نام برده شده که آن‌ها هم جذب هالیوود شدند.

دوم: عده‌ای از این صد تن اهالی سینمای ایران، بازیگران سینمای ایران را حتی قابل ذکر هم ندانسته؛ و فقط تعدادی از بازیگران هالیوود را نام برده‌اند.

خوشبختانه تعداد این اهالی کم است ولی بدبختانه چند نفرشان خود بازیگر سینمای ایران هستند و با تعجب فراوان خودشان را هم قابل ذکر ندانسته‌اند.

این داستان شبیه داستان انتخاب بهترین فیلم در جشنواره‌های خودمان است. تا به‌حال چندین مورد در بیانیه‌ی هیأت داوران داشته‌ایم که هیچ فیلمی واجد انتخاب به عنوان بهترین نبود، اما فلان فیلم به‌خاطر فلان و بهمان، انتخاب می‌شود. اول توی سرِ مال می‌زنند و سپس از سر اجبار انتخابش می‌کنند. مثل کسانی‌که در تلویزیون ازشان می‌پرسند آیا پیامی برای ملت ایران دارید؟ و طرف جواب می‌دهد ما که قابل نیستیم ولی بلافاصله یک مثنوی هفتاد من اوامر دارد.

اگر بد بین نباشیم و نگوییم این کار اهالی سینمای ایران یک «ژست» است، باید بگوییم دوستان خیلی آرمان‌گرا هستند و همه چیز را با «مُثُل» آرمانی‌شان قیاس می‌کنند و چون آن «مُثُل» روی زمین و عالم واقع یافت نمی‌شود همیشه با عالم واقع سر جنگ دارند. و حالا هم با سینمای خودمان سر جنگ دارند درحالی‌که از همین سینما تغذیه می‌کنند!

سوآل خیلی ساده بود. خواسته شده بود از میان همین بازیگران بهترین را انتخاب کنیم و اصلاً خواسته نشده بود از میان بازیگرانی که در آینده متولد می‌شوند انتخابی صورت بگیرد.

www.ketabha.org

ما وقتی خودمان را قبول نداشته باشیم چطور انتظار داشته باشیم دیگران ما را قبول داشته باشند. و تا زمانی که ندانیم کجا ایستاده‌ایم و قدرت و استعداد موجودمان را نفهمیم و باور نکنیم؛ چطور می‌توانیم از این‌جا که هستیم جلوتر برویم؛ و در آینده بازیگرانی داشته باشیم که به زعم آن چند نفر اهالی سینما نام‌شان قابل ذکر باشد؟

ترکیب‌بندی و بازی

پیش از این گفتم کارگردان‌های سینما در برخورد با بازیگر دو دسته‌اند. عده‌ای معتقدند: «بازیگر شیئی‌ست در ترکیب‌بندی» و عده‌ی دوم معتقدند: «ترکیب بندی باید در خدمت بازیِ بازیگر باشد.»

برای اولی‌ها بالطبع ترکیب‌بندی تصاویر مهم‌تر است و به همین دلیل از بازیگر به عنوان شیئی متحرک استفاده می‌کنند. از او می‌خواهند چنان حرکات حساب شده‌ای را در میان انبوه دیگر اشیا ارایه کند، تا همیشه ترکیب‌بندی زیبای مورد نظر حفظ شود: و این بازی‌ها جبراً دو خصلت خواهند داشت: یکی این‌که خیلی آهسته می‌شوند و دیگر این‌که فرمالیستی خواهند بود. در نهایت این‌که از زندگی خالی می‌شوند.

اما دومی‌ها چون در فیلم داستانی بازیگر را محور و مرکز فیلم به‌حساب می‌آورند، سعی می‌کنند او هرچه زنده‌تر و انسان‌تر جلوه کند تا بر تماشاگر اثر قاطع‌تری بگذارد و تماشاچی را با خودش همذات کند و او را با خود به دنیای روی پرده ببرد. در نتیجه ترکیب بندی صحنه و تصویر در خدمت زنده‌تر کردن و عمق بخشیدن به روابط انسانی روی پرده خواهد بود تا هرچه قابل باورتر باشند.

من به عنوان بازیگر دومی‌ها را ترجیح می‌دهم. در یک کار ویدیویی این بخت را داشتم که پس از هر نما، بروم و بازی‌ام را روی مونیتور ببینم. در یک نما از همین کار قرار بود به کسی التماس کنم. صحنه اجرا و ضبط شد. وقتی روی

www.ketabha.org

مونیتور نما را تماشا کردم دیدم چشم‌های من بیشتر خشمگین‌اند تا ملتمس. داشتم با خودم حساب می‌کردم چگونه کارگردان را راضی کنم این صحنه را دوباره بگیرد، که خودش گفت دوباره می‌گیریم. خوشحال شدم و پرسیدم: چرا؟ گفت یکی از اشیای صحنه «رفله»ی نوری دارد!

***

در خیلی از فیلم‌های امریکایی شاهد بوده‌ایم که به دفعات سر و دست بازیگر از کادر خارج شده و در واقع ترکیب بندی تصویر خراب شده، اما می‌بینیم که این تصاویر از فیلم حذف نشده، و من نمی‌توانم با دیدن این تصاویر چنین نتیجه بگیرم که این تصاویر از دست رفته‌اند، چون آن‌ها مسئله‌ی کمبود نگاتیو ندارند و در ضمن شعور حرفه‌ای هم دارند، نه تنها کارگردان و فیلمبردار و تدوین‌گران‌شان، حتی تهیه کننده‌های‌شان هم در مواردی از کارگردان‌ها بیشتر می‌فهمند. پس می‌توان به راحتی نتیجه گرفت به‌رغم خرابی ترکیب‌بندی، چون «بازی» بازیگر درست‌تر و دلنشین‌تر است، همین تصاویر را انتخاب و در فیلم تدوین می‌کنند و با وجود فراوانی و ارزانی نگاتیو ترجیح نمی‌دهند این نماها را تکرار کنند.

اگر بازیگر امریکایی به عرصه‌هایی از بازیگری دست پیدا می‌کند که ما به‌عنوان «بازی امریکایی» ستایشش می‌کنیم، فقط به کوشش بازیگر ختم نمی‌شود. بلکه یک مجموعه‌ی به‌هم پیوسته است که این نوع بازی زیبا و دلنشین را خلق می‌کند.

بازیگر، جشنواره، جایزه و...

می‌گویند وقتی دست گربه به گوشت نمی‌رسد می‌گوید «آه‌آه بو می‌ده». فکر می‌کنم لازم نیست این ضرب‌المثل قدیمی را معنی کنم. چون همه‌ی ما معنی‌اش را تجربه کرده‌ایم و تقریباً هر روز راجع به چیزی که دست‌مان به آن نمی‌رسد گفته‌ایم «بو می‌ده».

www.ketabha.org

ولی در مواردی هم هست که روحیه‌ی عرفانی ما غلبه می‌کند و زمانی که دست ما به گوشت نمی‌رسد به افق خیره می‌شویم و آهی از سر سوز شناخت سر می‌دهیم و می‌گوییم «باید به‌دنبال ارزش‌های والاتر بود. مال دنیا که ارزشی ندارد...» توی سر مال زدن دو شیوه دارد. شیوه‌ی اول، شیوه‌ی مال‌خرهاست. و شیوه‌ی دوم، شیوه‌ی روشنفکران است که با تعریف از خود طرف مقابل را کوچک و ذلیل می‌کنند.

این‌ها را بدان سبب آوردم که بدانی و آگاه باشی ما بازیگران هم از این قاعده مستثنی نیستیم. ما وقتی نقشی را بازی می‌کنیم در ته دل آرزو می‌کنیم کاش جایزه‌ی بهترین بازیگر را ببریم، اما وقتی در جمع همکاران در این‌باره صحبت می‌شود، بلافاصله نگاه‌مان به سمت افق می‌رود و آهی از اعماق برمی‌آوریم و می‌گوییم «ما که برای جایزه بازی نمی‌کنیم؛ جایزه که ارزشی ندارد...» و زمانی که به ما می‌گویند «البته می‌دانیم که شما برای جایزه بازی نمی‌کنید ارضای روحی مهم‌تر است و همچنین گذران زندگی؛ ولی به‌هرحال گرفتن جایزه هم...» و ما جمله‌ی آن‌ها را قطع می‌کنیم که «... خدمتی کرده باشیم!»

این‌ها جملاتی‌ست که در زمان تولید و نهایتاً قبل از جشنواره می‌گوییم. اما بعد از جشنواره وقتی بالاخره جایزه به یک نفرمان تعلق گرفت و مطمئناً به بقیه‌مان تعلق نگرفت، می‌گوییم «اَه‌اَه بو می‌ده!» می‌گوییم «این‌ها همه‌ش بازی سیاسیه، جایزه نوبتیه، دسته بندی و باند بازیه...» و الخ. نگاه عارفانه و خدمت به عالم هنر و خلق متعلق به قبل از جشنواره است و ضرب‌المثل معروف «گربه» برای بعد از جشنواره.

***

یک داستان کوچک بی‌ربط

در مراسم اسکار یکی از مجلات به بازیگری جایزه‌ای دادند. بازیگر که داغ نبردن جایزه‌ی سیمرغ بلورین را داشت، گفت: چه عجب، بعد از این‌همه سال بالاخره جایزه‌ای هم به من تعلق گرفت. و بازیگری طناز که یک‌بار سیمرغ بلورین را برده بود به او گفت: خوب بازی‌کن تا به تو هم جایزه بدهند.

www.ketabha.org

در مورد جایزه‌های بین‌المللی هم داستان به همین منوال است. اگر خودم جایزه‌ای ببرم که حقّم بوده ولی وقتی دیگری ببرد همه‌ی جشنواره‌های بین‌المللی فقط به‌خاطر حساب‌های سیاسی جایزه می‌دهند!

کلاه‌تان را قاضی کنید و برای خودتان اعتراف کنید که چندبار این جملات را شنیده‌اید ـ نمی‌گویم گفته‌اید ـ «باور کردن این‌که جشنواره‌های بین‌المللی واقعاً به یک فیلم ایرانی جایزه بدهند، خوش‌باوری‌ست. باید دید پشت قضیه چیست!» اکثر ما به آنچه می‌بینیم و می‌شنویم توجهی نداریم. فقط می‌خواهیم توطئه‌ی پشت آن‌را کشف کنیم!

***

یک نتیجه‌گیری کوچک با ربط

عدم باور به این‌که فیلم‌های ما واقعاً جایزه‌های بین‌المللی می‌گیرند بزرگ کردن آن‌طرفی‌ها و کوچک کردن خودمان است.

بازیگر، مردم و...

مردم بازیگران را دوست دارند. همچنان‌که همه‌ی هنرمندان را دوست دارند. اما بازیگران را خودمانی‌تر دوست دارند، چون فکر می‌کنند با زندگی خصوصی آن‌ها آشنایی دارند. چرا که فراز و نشیب زندگی شخصیت‌هایی که بازیگران به آن‌ها جان می‌بخشند، مردم را درگیر می‌کند. برای آن‌ها خوشحال می‌شوند، غمگین می‌شوند و دل می‌سوزانند. به آن‌ها می‌خندند و برای‌شان گریه می‌کنند. پس با آن‌ها خودمانی‌تر می‌شوند. مردم با بازیگرها احساس قرابت پیدا می‌کنند و در نتیجه فکر می‌کنند بازیگران هم با آن‌ها همین حس را دارند. به همین سبب وقتی می‌بینندشان، خوشحال می‌شوند، لبخند می‌زنند و با آن‌ها سلام و علیک می‌کنند و دوست‌شان دارند.

www.ketabha.org

این احساس دوستی و نزدیکی وقتی عمیق‌تر می‌شود که او را در نقش‌های متفاوت می‌بینند. شاید بازیگران از نسل ساحران پیش از تاریخ باشند. ساحرانی که مردمِ آن زمان دوست‌شان داشتند اما هیچ‌کدام حاضر نبودند، جای آن‌ها باشند. چون تحمل ریاضت‌های آن‌ها را نداشتند.

اکنون هم مردم، تا زمانی‌که ریاضت‌های بازیگران را در زمان بازیگری ندیده‌اند، تا زمانی‌که زندگی خصوصی و شرایط رفاهی و مالی بازیگران را از نزدیک ندیده‌اند، خیلی دوست دارند جای بازیگران باشند.

مردم فکر می‌کنند بازیگران مرفه هستند، روابط خانوادگی‌شان سرشار از عشق و محبت است، از زندگی لذت می‌برند، و... غافل از این‌که ما بازیگران، همه‌ی مشکلات بقیه‌ی مردم را داریم، به‌علاوه‌ی مجموعه‌ای از مشکلات که اختصاصاً به شغل پر دردسرمان برمی‌گردد.

رمانتیک‌ها درباره‌ی زندگی بازیگر، اشعار و نمایشنامه‌های زیادی دارند. «دلقکی که همه را می‌خنداند اما در دل می‌گرید.» این مشهورترین قصه‌ی این‌گونه است، که بسیار شنیده شده و روی صحنه اجرا شده و حتی فیلم سینمایی از آن ساخته شده. از این نمونه یک فیلم ایرانی هم ساخته شد، که چند سال پیش به نمایش عمومی درآمد؛ و تهیه‌کنندگانش را آنقدر به نان و نوا رساند که دیگر هرگز در دل نگریند. من مخالف نان و نوا نیستم، و فکر نمی‌کنم هیچ عاقلی مخالف نان و نوا باشد. و غیر از این اصلاً دوست ندارم در دل بگریم. اما مشکل این‌جاست که آدم اول یا شخصیت اصلی این فیلم اصلاً ایرانی نبود. چون به همه جور ناز و نعمت رسیده بود. همه چیز داشت و فقط همسرش بچه‌دار نمی‌شد.

مسئله این‌جاست که بازیگر ایرانی به سبب بازیگر بودن در ناز و نعمت به‌سر نمی‌برد. هیچ بازیگری را نمی‌توانید بیابید که به علت شغلش تأمین باشد. بازیگران فراوانی را می‌توانید پیدا کنید که هشت‌شان گرو نُه‌شان است.

ما فقط در هالیوود و به ندرت در برخی کشورهای دیگر می‌توانیم بازیگرانی را بیابیم که زندگی‌شان تأمین است و خوب هم تأمین است.

خیلی از بازیگران سینمای ایران، هنوز در خانه‌ای اجاره‌ای زندگی می‌کنند.

www.ketabha.org

بسیاری‌شان، در فصل ثبت‌نام مدارس در برابر غول مخارج تحصیلی فرزندان‌شان عزا می‌گیرند. اکثرشان حتی یک اتومبیل دست چندم مدل پایین هم ندارند.

و هنوز آنقدر درآمد ندارند که به‌جای دویدن به‌دنبال کسب درآمد به‌دنبال اعتلا بخشیدن به هنرشان باشند!

چند نفر بازیگر را ـ که تعدادشان از انگشتان یک دست تجاوز نمی‌کند ـ می‌شناسیم که بر اثر نشستن باز اقبال بر سرشان، می‌توانند فقط از راه بازیگری امورات‌شان را بگذرانند. اما برای همین چند نفر هم هزار مانع و رادع می‌تراشند که زیاد خیال‌شان راحت نباشد.

اما خیل دیگر بازیگران چه؟

مردم از محبت‌شان نسبت به بازیگران دریغ نمی‌کنند. اما اولیای امور هنری مملکت هم محبت‌شان را دریغ نمی‌کنند؟ و یا اصلاً یادشان هست که دریغ بکنند یا نه؟

چگونه تلویزیون پیروز می‌شود

من به یاد دارم خدا بیامرز خاله‌ی مادرم از تصویر مردها در تلویزیون، رو می‌گرفت. ما به او می‌خندیدیم و به تمسخر از او یاد می‌کردیم. اما حالا گاهی فکر می‌کنم، حجابی که او میان خودش و تلویزیون حایل می‌کرد، شاید مسخره نبوده. او اجازه نمی‌داد تلویزیون وارد زندگی خصوصی‌اش بشود. با تلویزیون مثل سوم شخص برخورد می‌کرد. ولی ما با تلویزیون مثل دوم شخص و رو در رو برخورد می‌کنیم. همیشه جلوی چشم‌مان است و همیشه دارد حرف می‌زند و همیشه دارد گوش نمی‌کند و همیشه این ما هستیم که باید گوش کنیم. حتی اگر گوش نکنیم او از رو نمی‌رود. آن‌قدر می‌گوید تا بالاخره گوش بدهیم. نهایتاً او پیروز می‌شود. ما این دستگاه را با قیمت گزاف می‌خریم، به خانه می‌بریم تا بر

www.ketabha.org

ما پیروز شود.

آدم‌های تلویزیون می‌آیند و می‌روند و برای ما از همه چیز و همه جا می‌گویند و اصلاً رعایت حال ما را نمی‌کنند که در چه وضعیتی هستیم. خانه‌مان ریخته پاشیده است یا نه. پیژاما به تن داریم یا لباس رسمی، دراز کشیده‌ایم یا نشسته‌ایم. همیشه هستند. هر زمان دکمه‌ی تلویزیون را بزنیم، آماده هستند. درست به همین دلیل ما هم با آن‌ها بی رودربایستی شده‌ایم. حضور آن‌ها را در خلوت و زندگی خصوصی‌مان پذیرفته‌ایم، یعنی با آن‌ها بی‌حجاب هستیم. جزو ما شده‌اند. هر وقت بخواهند می‌آیند، هرچه بخواهند می‌کنند و می‌گویند. جزو اقوام درجه‌ی اول ما هستند. با ما محرم شده‌اند. و تمام جادوی این جعبه در همین «محرم» شدن است.

***

سینما ـ بر خلاف تلویزیون ـ آداب خاصی دارد ـ به ویژه در سال‌های جوانی نسل من ـ مثل مهمانی رفتن است. باید از قبل برنامه‌ریزی کرد. به خانه آمد، لباس‌های تمیز و مرتب پوشید، حداقل نیم ساعت قبل جلوی سینما رسید، بلیط خرید، با جماعتی دیگر که آن‌ها هم همین مراسم را انجام داده‌اند، منتظر شد. تا بالاخره صاحب‌خانه درهای تالار را باز کند. برویم سر جای خود بنشینیم، چراغ‌ها خاموش شود، تا مهمانی شروع شود. مهمانی رویا. حدود دو ساعت به رویا می‌رویم... و بعد که چراغ‌ها روشن شوند، باید به همراه دیگر مهمان‌ها به خانه‌هامان برگردیم.

این اعمال و مراسم میان ما و فیلم یک بیگانه‌سازی انجام می‌دهد. ما مثل خاله‌ی خدابیامرز مادرم، با آدم‌های روی پرده‌ی سینما به‌عنوان شخص سوم برخورد می‌کنیم. دوست‌شان داریم اما «محرم» ما نیستند. یکی از مهم‌ترین تفاوت‌ها میان برخورد با یک فیلم و یک سریال همین‌جاست.

تماشای تلویزیون مثل مهمانی رفتن نیست. مثل آمدن مهمان است. صاحب‌خانه ما هستیم. اما لازم نیست همه‌ی آداب مهمان‌داری را رعایت کنیم چون طرف خیلی بی رودربایستی است. اصلاً از خودمان است. حتی لازم نیست لباس عوض کنیم و معذب باشیم. میوه و شیرینی هم احتیاج نیست. این

www.ketabha.org

مهمان‌های ناخوانده با همه بی رودربایستی هستند و ما دوست‌شان داریم.

تمام عواطف‌مان را کف‌دست قرار داده‌ایم که تقدیم‌شان کنیم. تمام تنفر یک هفته ـ کار اجتماعی طاقت‌فرسا ـ را جمع کرده‌ایم که روی سر آدم بدهای سریال خالی کنیم... و تمام عواطف زیبا و عاشقانه‌مان را به آدم خوب‌ها می‌سپاریم. هرچه وقتِ آمدن‌شان نزدیک می‌شود، قلب ما بیشتر می‌تپد. بالاخره می‌آیند... و زمانی که رفتند آهی می‌کشیم. اعصاب کش آمده‌مان رها می‌شوند. وقت خواب است و با همان رویاها به بستر می‌رویم... تازه فردا قرار است با همکاران و همسالان‌مان درباره‌ی سریال صحبت کنیم. آنچه را که همه دیده‌ایم دوباره برای هم تعریف کنیم و برای تمام خرج‌های عاطفی دیشب از هم تأیید بگیریم. جدل کنیم. همدلی کنیم. شرط بندی کنیم. و منتظر باشیم تا هفته‌ی بعد. تازه یکی دو روز مانده به روز موعود دوباره انتظار شدید می‌شود و این دوره همچنان ادامه دارد.

***

دیدن یک نوار ویدیو یا دیدن برنامه‌های ماهواره هم به وسیله‌ی تلویزیون شخصی انجام می‌شود. اما تأثیر سریال‌های تلویزیونی خودمان را ندارد. چون آن‌ها را ما به تنهایی می‌بینیم، یا تعداد معدودی از افراد اجتماع آن برنامه‌ها را در آن واحد می‌بینند.

اما سریال را هر لحظه همه دارند می‌بینند. در این دیدن جمعی یک جور امنیت هست. امنیتی که از تأیید جمعی، هم‌سویی با جمع و در پناه جمع قرار گرفتن می‌آید. پس از ایجاد این امنیت و در چهارچوب همین امنیت است که سعی می‌کنند از هم پیشی بگیرند که از فلان شخصیت بیشتر از بقیه خوش‌مان بیاید و از دیگری بیشتر متنفر باشیم. در این راه سعی می‌کنیم روی دست هم بلند شویم این‌گونه است که تمام وقت این دسته از بینندگان سریال با یاد آدم‌های سریال پر می‌شود. این گونه است که نوع آرایش و رفتار فلان شخصیت تبدیل به «مد» می‌شود و همین گونه است که تلویزیون پیروز می‌شود.

آنچه که نوشتم، در شرایط امروز ما تشدید هم می‌شود. چون سینما رونقی ندارد و به تمام دلایل اقتصادی و فرهنگی و سیاسی که همه می‌دانیم، تعداد

www.ketabha.org

تماشاگران سینما کاهش یافته و در نتیجه بر تماشاگران تلویزیون افزوده شده است و به تمام این دلایل تأثیرات تلویزیون تشدید می‌شود. انعکاس همین تأثیرات در جامعه، باعث شهرت و محبوبیت بازیگران سریال‌ها می‌شود.

اما این شهرت و محبوبیت اصلاً ماندگار نیست. چون سریال بعدی و مهمانان ناخوانده‌ی بعدی در راهند. می‌آیند که دل و روح بینندگان را تسخیر کنند. اگر سریال بعدی پرکشش‌تر باشد، سریال قبلی سریع‌تر از یاد می‌رود. اما با تمام این احوال تلویزیون در شرایط امروز ما، برای بازیگر یک ویترین مناسب است. جایی‌ست که دیده شود و امکاناتش معرفی شود. بسیاری از کارگردان‌های سینما اگر در مدت جشنواره فیلم نبینند، در طول سال برای دیدن فیلم به سینما نمی‌روند. اما در خانه، گاهی مجبورند سریال ببینند. همین باعث می‌شود که بازیگران را و امکانات آن‌ها را ببینند و برای کار بعدی انتخاب‌شان کنند. تهیه‌کنندگان هم به‌همین ترتیب، میزان علاقه‌ی مردم را به یک بازیگر می‌بینند و سعی می‌کنند در کارهای بعدی از پرطرفدارها استفاده کنند.

شهرت و محبوبیت برای بازیگر یک موفقیت اجتماعی‌ست. اما روی دیگر این موفقیت اجتماعی، از دست رفتن و گم شدن تنهایی اوست. بازیگری که به شهرت برسد دیگر نمی‌تواند مثل همیشه با همسر و فرزندش به یک مکان تفریحی برود. دیگر نمی‌تواند فرزندش را به پارک ببرد و با او بازی کند و فرزندش حق دارد که کار او را دوست نداشته باشد.

تلویزیون وقتی به خانه‌ها می‌آید با خودش سرگرمی می‌آورد. اما ویژگی‌های خانوادگی را می‌برد و کم‌کم همه را مثل هم رنگ‌آمیزی می‌کند. و زمانی هم که کسی را به شهرت برساند تنهایی او را گم می‌کند.

بازی خوب ـ بازی بد

اصلاً نمی‌خواهم فرق بین بازی خوب و بازی بد را توضیح بدهم. می‌خواهم

www.ketabha.org

سعی کنم این سوآل را مطرح کنم که بازی خوب و بازی بد چیست؟!

در وهله‌ی نخست، این سوآل را در برابر داوران چندین دوره جشنواره‌ی فیلم فجر و جشنواره‌ی فیلم‌های کودک و نوجوان که همه از دوستان و سروران ما هستند و قبول کرده‌اند که در مسند قضاوت بنشینند، می‌گذارم.

و در مرحله‌ی بعد این سوآل را در برابر منتقدین سینمایی که آن‌ها هم همگی از دوستان و استادان ما هستند و هر ماه با قلم‌های خود به قضاوت می‌پردازند، قرار می‌دهم.

قاعدتاً جواب دادن به این سوآل کار بازیگران نیست. چرا که بازیگر لزوماً نباید ذهن نگره‌پردازانه داشته باشد ولی داشتن ذهن نگره‌پرداز برای یک داور به ویژه برای یک منتقد شرط لازم است.

این سوآل را در برابر این دوستان می‌گذارم. چراکه هم ایشان هرساله بهترین و بدترین بازیگران را انتخاب و اعلام می‌کنند. با این تفاوت که بهترین را در رسانه‌های عمومی اعلام عمومی و بدترین را سینه به سینه نقل می‌کنند. هر ساله منتقدان سینمایی دلایل انتخاب بهترین فیلم یا بهترین کارگردان را بالاخره ـ در طی سال ـ می‌نویسند. اما هیچ‌گاه در تاریخ نقل نشده که در نشریات سینمایی ما منتقدی دلایل بهترین بازی بازیگری را که برگزیده است مفصلاً نوشته باشد.

تماشاگر عادی اگر بگوید از فلان بازی خوشم آمده و از فلان بازی بدم آمده و دلیلی هم نداشته باشد از او می‌پذیریم. تماشاگر علاقمند و آموزش دیده‌ی سینما، یعنی خوانندگان مجلات سینمایی هم اگر دلیلی برای خوش‌آمدشان نداشته باشند باز هم پذیرفتنی است، اما از منتقد سینمایی پذیرفتنی‌نیست. آن‌ها مطمئناً و باید دلایل زیادی برای نظراتی که ارایه می‌دهند، داشته باشند. چون قاعدتاً شیوه‌ی برخوردشان با یک اثری هنری، علاوه بر یک برخورد «عاطفی» و «دلی» یک برخورد نظری و فنی هم هست. من به عنوان بازیگر دوست دارم منتقدان و داوران جشنواره، این برخوردهای نظری و فنی خودشان را برای ما بنویسند.

www.ketabha.org

به‌این‌وسیله، باب یک گفت‌وگوی علمی درباره بازیگری باز می‌شود. آنگاه است که سطح سواد خوانندگان حرفه‌ای مجلات سینمایی و همچنین من به عنوان بازیگر بالا می‌رود. برخوردهای «عاطفی» و «دلی» را نمی‌توان توضیح داد. نهایت توضیح ادیبانه‌ی یک تأثیر عاطفی و حسی می‌تواند یک شعر زیبا باشد.

اما شعر قادر به توضیح مسایل فنی نیست. شعر می‌تواند یک تأثیر عاطفی را شدید کند. شعر کار هنرمند است. اگر به مقوله‌ی بازیگری با نگاه ارسطویی برخورد کنیم بازیگری هم شاعری‌ست، اما نقد بازیگری شاعری نیست.

بازیگری کار «دل» است و نقد بازیگری کار «عقل». تا زمانی‌که داوران بازیگری چه در جشنواره‌ها و چه در نشریات سینمایی برخوردهای عقلانی خود را توضیح ندهند و باب یک گفت‌وگوی عقلانی و منتقدانه را نگشایند، نمی‌توانند توقع داشته باشند که سطح بازیگری ارتقا یابد. شیوه‌های بازیگری در میان بازیگران سینمای ایران متعلق به مکاتب مختلفی‌ست و لزوماً خود بازیگران نمی‌توانند از آن مطلع باشند. تفکیک و توضیح این شیوه‌ها وظیفه‌ی منتقدان است. تا زمانی‌که عقل بازیگری و نقد عقلایی بازیگری توسط منتقدان بازیگری طرح نشود، و به یک گفت‌وگوی زنده در نشریات سینمایی تبدیل نشود هر علاقمند به بازیگری می‌تواند و حق دارد خود را بازیگر و بهترین بازیگر تصور کند. تا زمانی که یک معیار سنجش عقلانی و یک «متر» برای اندازه‌گیری بازیگری وجود نداشته باشد، هر بیننده‌ی علاقمند به سینما هم می‌تواند در مسند قضاوت و نقد بنشیند. عدم وجود نقد عقلانی بازیگری، مرزهای میان بازیگر و نابازیگر و منتقد ر نامنتقد را مخدوش می‌کند.

امروزه، هر کس به خود حق می‌دهد که خود را بازیگر بداند و هر کس به خود حق می‌دهد خود را منتقد بنامد. با نگاهی همه‌ی مردم نقاش‌اند، بازیگرند و شاعرند، چرا که به‌هرحال در کودکی، نقاشی کرده‌اند، شعر گفته‌اند و با همسالان‌شان بازی کرده‌اند.

اما با نگاه حرفه‌ای فقط تعداد انگشت شماری از مردم، نقاش، شاعر یا بازیگرند.

www.ketabha.org

مرز میان نگاه عام با نگاه خاص حرفه‌ای را چگونه باید مشخص کرد؟ این تشخیص عقلانی وظیفه‌ی کیست؟

مطمئناً وظیفه‌ی خود شاعر، نقاش یا بازیگر نیست و قاعدتاً وظیفه‌ی آنانی‌ست که به داوری، بازیگری یا شاعری می‌نشینند.

چون نفسِ به داوری نشستن یعنی دارا بودن توان تشخیص سره از ناسره، یعنی مسلح بودن به عقل انتقادی، یعنی داشتن معیار برای اندازه‌گیری اثر هنری.

این است که داوران در منِ بازیگر و منِ خواننده‌ی نشریات سینمایی انتظار ایجاد می‌کنند.

مدت‌هاست منتظرم به این انتظار من پاسخ بدهند. باز هم منتظر مطالب نظری و تحلیلی آن‌ها درباره‌ی بازیگری خواهم بود و هنوز نمی‌دانم چرا هرساله نتیجه‌ی تحلیل‌ها ـ که انتخاب بهترین‌ها باشد ـ منتشر می‌شود، اما خود تحلیل‌ها از ما دریغ می‌شود. من آموخته‌ام صبرم زیاد باشد. صبر می‌کنم و امیدوارم در سال‌های آتی، نشریات سینمایی ما دست‌کم همان تعداد صفحاتی را که به درج آرای منتقدان اختصاص می‌دهد به درج دلایل عقلانی و تحلیلی منجر به این آرا نیز اختصاص بدهد.

دوگانگی

از بس در اتاق‌های در بسته‌ی «عقد قرارداد» به گوش ما خوانده‌اند کار ما هنری‌ست، ملکه‌ی ذهن ما شده است. همیشه صداهایی در گوش ما می‌خواند کار ما فرهنگی‌ست، کار ما بالاتر از یک شاهی و صنار است. کار ما با معیارهای بازار سنجیده نمی‌شود و...

در نتیجه ما هم ـ به‌رغم حضور بی رودربایستی واقعیت ـ سعی می‌کنیم کارمان را با خرید و فروش یخچال و نخود و لوبیا و دستمال کاغذی مقایسه نکنیم؛ و سعی می‌کنیم به بقالی سر کوچه‌مان که اصلاً کار فرهنگی نمی‌کند و

www.ketabha.org

جنس را به قیمت روز می‌فروشد، فکر نکنیم. ما کم‌کم عادت کرده‌ایم که با معیارهای لطیف فرهنگی پول بگیریم و با معیارهای خشن غیر هنری همه را از دست بدهیم. به‌هرحال خوبی آدم همین است که به همه چیز عادت می‌کند و ما هم آدمیم. اما این روزها پشت همان درهای بسته صحبت‌هایی می‌شنویم که همه‌ی عادت‌ها را در ذهن ما به‌هم می‌ریزد. گویا قرار است به دستمزدهای لطیف‌تری عادت کنیم!

این روزها به دلایلی هنوز کار سینما شروع نشده یا رونق نگرفته است و به بازیگران کمتر پیشنهاد بازی برای سینما می‌شود. به اصطلاح بازاری‌ها، بازار گیج است. حالا برخی از همان دوستان که در کله‌ی ما فرو کرده بودند که کار ما با کار بازار سنجیده نمی‌شود، وقتی می‌خواهند با ما قرارداد ببندند، به گیجی بازار اشاره می‌کنند و دستمزدهایی کمتر از سال گذشته پیشنهاد می‌دهند. عده‌ای از همکاران بازیگر هم از فرط بی‌کاری می‌پذیرند.

من علاوه بر بازار، خودم هم گیج شده‌ام. دم خروس را باور کنم یا قسم حضرات ایشان را. تا پارسال کار من هم با معیارهای بازار قابل سنجش نبود و امسال کاملاً بازاری سنجیده می‌شود. تا دیروز با استدلال‌های هنری خام می‌شدم و امسال با استدلال‌های بازاری پخت و پز می‌شوم. این روزها احساس قرابت عجیبی با مرغ‌هایی پیدا کرده‌ام که در عزا و عروسی یک مصرف دارند.

من نمی‌دانم خام هستم یا پخته، کار من هنری‌ست یا بازاری. اگر قضیه‌ی مرغ و تخم‌مرغ برای فلاسفه و فیزیکدان‌ها یک پارادوکس است، پارادوکس بازیگران هم قضیه‌ی خامی و پختگی و کار هنری و کار بازاری‌ست.

نسل بدون جانشین

۱ - این‌که فقط نوک دماغ‌مان را ببینیم و به فردا و پس‌فردا فکر نکنیم، جزو فرهنگ‌مان شده است. عادت کرده‌ایم مشکلات امروزمان را یک جوری حل

www.ketabha.org

کنیم و از شرشان خلاص شویم. عادت نکرده‌ایم به مشکلاتی که فردا و پس‌فردا گریبان‌مان را می‌گیرد، و از همین امروز معلوم است، فکر کنیم و برای‌شان چاره بیندیشیم. عادت نکرده‌ایم برای آینده برنامه بریزیم. عادت نکرده‌ایم روزمره زندگی نکنیم.

اولین مشکلاتی که به فکر چاره‌شان می‌افتیم آن‌هایی‌ست که مستقیماً به شکم و جیب‌مان مربوط می‌شوند. تازه پس از آن از سرِ سیری می‌خواهیم به مشکلات دیگر فکر کنیم. به همین دلیل ساده، مشکلات فرهنگی را همیشه پشت گوش می‌اندازیم. چون به اندازه‌ی کافی درگیر جیب‌مان هستیم.

۲ - در سینما هم این موضوع مصداق دارد. هر زمان که در سینما راجع به مشکلات و بحران صحبت می‌شود، داریم راجع به حذف سوبسید، گران شدن نگاتیو، بالا رفتن اجاره‌بهای وسایل، دستمزد عوامل، قیمت بلیط سینماها و چیزهایی از این قبیل صحبت می‌کنیم. و زمانی که کمی از سر سیری به بحث می‌پردازیم، همه‌ی مشکلات را به فیلمنامه‌نویسی ربط می‌دهیم. این عادت دیگری‌ست که مسئله‌ای را علم کنیم و همه‌ی تقصیرها را به گردنش بیاویزیم و با خیال راحت و وجدانی آسوده به روزمرّگی‌مان ادامه دهیم. من می‌خواهم این‌جا به بحرانی در سینما بپردازم که مدت‌هاست چهره نموده اما جدی گرفته نمی‌شود؛ بحرانی که چند سال قبل، مربوط به آینده تلقی می‌شد. اما حالا، مسئله‌ی امروزمان است: بحران بازیگر.

۳ - چه بخواهیم و چه نخواهیم، امروز صاحب سینمایی هستیم که وجود دارد و نمی‌شود نادیده‌اش گرفت. سینمایی که در همه‌ی دنیا شناخته شده، سینمایی که این‌همه نشریات اختصاصی دارد و درباره‌ی آن می‌نویسیم و بحث می‌کنیم. سینمایی که خانه‌ای دارد و کانون‌های صنفی‌ای که هر روز تعدادشان بیشتر می‌شود. سینمایی که هر روز کلی جنگ و دعوای خصوصی و دولتی را تحمل می‌کند. سینمایی که همه‌ی جشنواره‌های بین‌المللی سعی می‌کنند بدون حضور آن برگزار نشوند. سینمایی که هر روز به لحاظ کمی و کیفی رشد می‌کند، اما تعداد بازیگرانش هر روز کاهش می‌یابند. منظورم از بازیگر، آن‌هایی هستند که برای بازیگری پرورش یافته‌اند. آموزش دیده‌اند و در جریان حرفه، پالوده

www.ketabha.org

شده و رشد کرده‌اند. و اصلاً منظورم آن‌هایی نیستند که به‌خاطر جمال و قد و قواره، یا قضا و قدر، و یا توسط پرنده‌ی اقبال و یا بالاخره یک جوری(!) بازیگر شده‌اند.

اگر خوش‌بینانه نگاه کنیم، بازیگران سینمای ایران را می‌توانیم به دو دسته تقسیم کنیم؛ مثل دندانپزشک‌ها، یک دسته درس خوانده و یک دسته تجربی. البته هیچ‌وقت به این دلیل که بالاخره تعدادی دندانپزشک تجربی به وجود خواهند آمد، دانشکده‌های دندانپزشکی را تعطیل نمی‌کنیم. با همین مقیاس بازیگران آموزش دیده و پرورش یافته، یک جریان هستند ولی بازیگران تجربی جریان نیستند و کم و زیاد شدن‌شان به شرایط اجتماعی و قضا و قدر وابسته است سینما نمی‌تواند و نباید روی بخت و اقبال برنامه ریزی کند.

۴ - می‌خواهم راجع به جریان بازیگری صحبت کنم که در سینمای ما وجود ندارد. جریان بازیگری یعنی حرکتی که به‌طور مدام برای سینما بازیگر پرورش دهد و سینمای ما در هر مقطعی برای انتخاب بازیگر، در هر نقشی و هر سن و سالی، با هر شکل و هیبتی دستش باز باشد. دقت کنید که هر سال انتخاب بازیگر دشوارتر می‌شود. به‌خصوص وقتی قرار است بازیگر جوانی انتخاب شود. در این لحظه همه دست به دامان پسرخاله‌ها و دخترخاله‌ها، همسایه‌ها و دوست و آشناها می‌شوند. سینمای ایران مدت‌هاست مشکل بازیگر جوان دارد. سینمای ما مدت‌هاست مشکل بازیگر زن دارد. سینمای ما مدت‌هاست مشکل بازیگر فیلم‌های اکشن دارد؛ بازیگری که بتواند به‌خوبی از یک بلندی بپرد، به‌خوبی سوارکاری کند و به‌خوبی رانندگی کند.

۵ - سینمای متفکر قبل از انقلاب و کلّیت سینمای پس از انقلاب، به لحاظ تأمین بازیگر از تآتر استفاده کرده و می‌کند، و هیچ‌گاه به فکر نیفتاد خودش بازیگر خودش را پرورش دهد. قبل از انقلاب جریان تآتر حضوری چشمگیر و قوی داشت. حضور گروه‌های تآتری در سطح ایران، باعث می‌شد جریان‌های قوی پرورش بازیگر ایجاد شود. هر گروه تآتری پس از چند سال کار مداوم صاحب یک زیبایی شناسی می‌شد و در پرتو این زیبایی شناسی بود که بازیگر خودش را تربیت می‌کرد؛ کارگردان، نویسنده و طراح خودش را پرورش می‌داد.

www.ketabha.org

در جریان کار مداوم است که بازیگر می‌تواند صاحب بدن آماده و بیان خوب باشد.

در تهران، گروه‌های فراوانی کار می‌کردند. تالار سنگلج، تآتر شهر، کارگاه نمایش، تالار مولوی و... هر یک چندین گروه را در خود داشتند که مدام و مرتب فعالیت می‌کردند و از سوی دیگر، در هر یک از دانشکده‌های تآتری، استادان برای خود گروهی داشتند و دانشجو به محض ورود به دانشکده، اگر قرار بود بازیگر شود، جذب یکی از گروه‌ها می‌شد و به موازات تحصیل، کار عملی مداوم را آغاز می‌کرد. یعنی به موازات کار نظری، کار عملی او را پالایش می‌داد. اما امروز، پس از انقلاب، گروه‌های تآتری از هم پاشیده‌اند و تقریباً هیچ گروه تآتری را نمی‌توان یافت که چند سال به‌طور مداوم کار کرده باشد یا دست‌کم بتوان چنین آینده‌ای برایش متصور شد. از سوی دیگر آموزش فقط به مسایل نظری بسنده می‌کند و به علت عدم وجود گروه‌های تآتری، دانشجو نمی‌تواند کار مداوم صحنه‌ای انجام دهد و در نتیجه عمل صحنه‌ای دانشجویان تآتر در حد چند تمرین و تکلیف کلاسی خلاصه می‌شود و دیگر نمی‌تواند «خاک صحنه بخورد» و در روند درگیری صحنه‌ای به بازیگر تبدیل شود.

این ماجرا با تنزل سطح آموزش تشدید شده است. مدرسه‌ی بازیگری در بهترین حالت فقط می‌تواند علاقمند به بازیگری را برای ورود به یک جریان بازیگری آماده کند، اما هرگز قادر به پرورش بازیگر نیست. بازیگر در جریان عمل مداوم صحنه‌ای، در راستای یک «متد» و در یک «گروه»، بازیگر می‌شود. تا نگره از صافی «ذهن» و «بدن» بازیگر نگذرد، نمی‌تواند به عمل بازیگری تبدیل شود.

پس از انقلاب به اندازه‌ی چندین برابر قبل از انقلاب مدرسه‌ی بازیگری وجود دارد. دانشکده‌ی هنرهای زیبا، مجتمع دانشگاهی هنر، دانشگاه آزاد و شعبه‌های آن در شهرستان‌ها، رسام هنر، آموزشگاه سمندریان، کارگاه آزاد بازیگری، و... اما به علت نبود گروه‌های تآتری منسجم، جریان پرورش بازیگر عقیم مانده و فارغ‌التحصیلان این رشته در فضا گم می‌شوند، انسان‌های متوقعی که عملاً ناتوانند.

www.ketabha.org

۶ - از سوی دیگر مکانیسم تلویزیون که می‌خواهد برنامه‌هایش به‌سرعت تهیه شوند و پول کمی هم صرف تهیه‌ی این برنامه‌ها بکند، باعث می‌شود که از هر عنصری که بتواند جلوی دوربین راه برود و حرف بزند، به عنوان بازیگر استفاده کند. این ماجرا حرفه‌ی بازیگری را چه به لحاظ مادی و چه به لحاظ معنوی مخدوش می‌کند. و امروز که تلویزیون با دعوت از کارگردانان سینما می‌خواهد به تولید سریال بپردازد، مشکل مضاعفی ایجاد شده است. کارگردانان دعوت شده، می‌خواهند از بازیگران حرفه‌ای استفاده کنند. این حق آن‌هاست، اما استفاده‌ی تلویزیون از بازیگران حرفه‌ای باعث می‌شود سر سینما بی‌کلاه بماند. یعنی این تعداد محدود بازیگر که میراث تآتر قبل از انقلاب است، جوابگوی سینما نیست، چه رسد به حالا که بخشی از تولیدات تلویزیون هم به بازیگر حرفه‌ای نیازمند شده است. یکی از تولیدات تلویزیونی که هم‌اکنون در مرحله‌ی تدارکات است، از فیلمنامه‌نویسش خواست سن همه‌ی نقش‌ها را بالا ببرد تا او بتواند بازیگران حرفه‌ای را به کار دعوت کند! این اتفاقی‌ست که در سینما هم نمونه‌های فراوانی دارد.

این‌ها را نوشتم تا بتوانم واضح‌تر و قاطع‌تر به صنعت سینما هشدار بدهم. نسل بازیگران حرفه‌ای ایران در حال انقراض است، نسلی که در طول چندین دهه نیاز تآتر حرفه‌ای و سینمای ایران و تولیدات آبرومند تلویزیون را تأمین کردند؛ و امروز به علت انقراض گروه‌های تآتری و عدم آیندنگری سینما و سطحی‌نگری تلویزیون، هیچ جانشین مناسبی برای آن‌ها پرورش نیافته است. امروز سینما و تلویزیون با بحران جدی بازیگر روبه‌رو هستند. ضربه‌های این بحران اگر با برنامه‌ریزی کوتاه مدت و بلند مدت حل نشود، شاید از ضربه‌های بحران‌های اقتصادی برای سینما که می‌خواهد تماشاگرش را افزایش دهد، و تلویزیون که قرار است در برابر هجوم ماهواره‌ها ایستادگی کند، بیشتر باشد.

www.ketabha.org

○ یک گفت و گو

با حضور:

رضا کیانیان

ایرج کریمی

حمید امجد

www.ketabha.org

www.ketabha.org

حمید امجد: آقای کیانیان! با این‌که شما تنها نمونه‌ی قابلِ بررسیِ بازیگری در ایران نیستی و می‌شود بررسی‌های مشابهی را به شیوه‌های مختلف درمورد دیگران ادامه داد، فکر می‌کنم شما به‌عنوان بازیگری که، نه‌فقط در عمل، بلکه در نگره هم به موضوع بازیگری فکر می‌کند، می‌نویسد، می‌خواند، بحث می‌کند و...، در عین حال مسیرِ پُر پیچ و خمی را طی کرده که ضمناً هم تآتر و هم سینما و تلویزیون را دربرمی‌گیرد، نمونه‌ی مناسبی برای بحث بازیگری در ایران هستی. مسیرِ جستن و یافتن جایگاه حرفه‌ای را طی کرده‌ای، و حالا به‌نظر می‌رسد جایگاهت را یافته‌ای؛ و خود این چگونگیِ یافتن جایگاه هم می‌تواند یکی از موضوع‌های صحبت‌مان باشد.

شروع کار شما با تآتر است در شهرستان. متأسفانه اتفاق‌های هنری که در شهرستان می‌افتد خیلی کمتر از پایتخت ثبت می‌شود؛ و در نتیجه ما چیز زیادی از فعالیتِ شما قبل از تآتر حرفه‌ایِ تهران نمی‌دانیم. می‌دانیم گروه تآتری در مشهد کار می‌کرده و شما عضوش بوده‌ای. گویا برادرت یکی از اعضایِ اصلی یا سرپرست گروه بوده. بعد تحصیلِ دانشگاهی را در تهران ادامه داده‌ای؛ بعد یک دوره تآتر خیابانی، و بعد مدتی وقفه. دوباره از حوالیِ سالِ شصت و شش و هفت به تآتر رو آورده‌ای ـ با «ازدواجِ آقای می‌سی‌سی‌پی» ـ و بعد در سینما ـ با فیلمِ «تمام وسوسه‌های زمین» ـ ممکن است راجع به آن دوره‌ی اولیه اطلاعاتِ ما را تکمیل کنی؟

رضا کیانیان: برادرِ من ـ که *داوود کیانیان* باشد ـ وقتی سیکلش را گرفت، باید درسش را ادامه می‌داد. آن موقع فقط رشته‌های ادبی و ریاضی و طبیعی وجود داشت؛ ولی دیدیم که او به دبیرستانِ کشاورزیِ مشهد رفت، و همه

www.ketabha.org

اعتراض کردند. بعد معلوم شد که دبیرستانِ کشاورزی، صحنه‌ی تآتر دارد و داوود فقط به همین دلیل به آن‌جا رفته که بتواند نمایش کار کند.

امجد: او از قبلش زمینه‌ی نمایش داشت؟

کیانیان: بله، به‌طور مرتب در مدرسه همین‌کار را دنبال کرده بود. کسی که دریچه‌های تآتر و بازیگری را قدری به من نشان داده بود، داوود بود؛ و اولین معلمم هم او بود. خیلی چیزها از او یاد گرفتم. بعد که او به مدرسه‌ی کشاورزی رفت، با تعدادی از روشنفکرهای آن دوره‌ی مشهد ـ مثل مرحوم جعفر محدث ـ و کسانی دیگر یک گروه تآتر تشکیل داد. این گروه ـ «گروه تآتر پارت» ـ که تشکیل شد، من همیشه در کنارش بودم و دوست داشتم که در نمایش‌هایش بازی کنم و تنها کسی که به من راه نمی‌داد، همین داوود بود. می‌گفت: «تو چرا می‌خواهی بازی کنی؟ تو که این کاره نیستی!» سال سوم دبیرستان که بودم، نمایشی اجرا می‌کرد و پسری هم‌سن و سالِ من می‌خواست. هرقدر بهش گفتم مرا ببر، نبرد و پسر دیگری را برد، و هنوز به‌نظرم می‌رسد او خیلی بدتر از من بازی می‌کرد! به‌هرحال آن‌قدر این‌ور و آن‌ور رفتم و هر کاری می‌توانستم در آن گروه کردم، تا این‌که در نمایشی به اسم «از پا نیفتاده‌ها» نوشته‌ی غلامحسین ساعدی که در انجمن ایران و امریکا اجرا می‌شد، به من نقش دادند. نقش فقط همین بود: یک لحظه می‌آمدم توی امامزاده و می‌رفتم. با این‌حال خیلی خوشحال بودم. طبق سنت آن دوره، شب اول اجرا، استاندار آمد و نمایش را دید. بعد معلوم شد که یکی از شخصیت‌های منفیِ نمایش در دوران مشروطیت، در واقع پدربزرگِ این استاندار بوده. نمایش را توقیف کردند و داوود را به ساواک بردند. ساعتِ سه‌ی شب برگشت و گفت دیگر نمی‌توانیم این نمایش را اجرا کنیم. و چون برای دو شب بلیط فروخته بودیم، نمایش دیگری را که قبلاً آماده کرده بودند [به اسمِ «ویلون سازِ کرمونا»] اجرا کردند، و در آن نقشی هم به من دادند. نقش این بود که وقتی ویلون‌ساز می‌خواست جایزه بگیرد، من جایزه را می‌گذاشتم روی بالشتک، می‌بردم تقدیمش می‌کردم و می‌رفتم بیرون. بعد از آن بالاخره وارد کار نمایش شدم و تمامِ تلاشم این بود که به برادرم بقبولانم که بازیگرم. در نتیجه مرتب با چشم همه چیز را می‌دزدیدم.

www.ketabha.org

می‌آموختم که دیگران چطور بازی می‌کنند و حالا من چه کارهایی باید انجام بدهم. وقتی هم بعدها می‌خواستم به دانشگاه تهران بیایم *داوود* گفت: «در دانشگاه سعی نکن چیزی یاد بگیری، سعی کن چیزی از استادها بدزدی. چون اگر بخواهی چیزی یاد بگیری همان است که بقیه یاد می‌گیرند. چیزهایی را که قرار نیست یادت بدهند بدزد.» من با این روحیه به تهران آمدم. هنوز که هنوز است، در فکرم که آنچه را همه نمی‌بینند چطور پیدا کنم.

یک‌بار هم *داوود* داشت با دوست‌هایش کار می‌کرد، من هم داشتم نقاشی می‌کردم، مداد رنگی‌هایم تمام شده بود و فقط دوتا رنگ مانده بود. به *داوود* گفتم مداد رنگی‌هایت را به من بده که نقاشی‌ام را رنگ کنم. او حوصله نداشت و برای همین گفت «مهم این است که نقاشی‌ات را با همین دوتا رنگ، رنگ کنی. اگر بتوانی، بعد هم می‌توانی از رنگ‌های دیگر استفاده کنی!» من داشتم عکس «راکوئل ولش» را می‌کشیدم. خواستم به *داوود* و دوستانش ثابت کنم که با این دوتا مداد بلدم رنگ کنم، و این‌کار را کردم، ولی او اصلاً یادش رفته بود که به من چی گفته. بعد که دید گفت بارک‌الله! گفتم «خودت گفتی اگر این را بکشم، مداد رنگی‌هایت را به من می‌دهی!» و او مجبور شد مدادرنگی‌هایش را به‌من بدهد.

این‌ها همه باعث می‌شد که فکر کنم با «چیزهایی که دارم» چگونه کار بکنم، نه با «چیزهایی که ندارم»، و به‌جای این‌که مدام در فکر باشم که اگر فلان چیز را به‌دست بیاورم خواهم توانست کارهایی بکنم، به فکرِ پیدا کردن امکانات از هیچ باشم. بعدها در تآترهای این گروه شرکت کردم. اولین باری که نقشِ مهمی به من دادند، در نمایشنامه‌ای بود که خودِ *داوود* نوشته بود به اسمِ «باران»، و *تقی رفقی* کارگردانی‌اش می‌کرد. نمایشنامه‌ای بود راجع به دعایِ باران که *آیت‌الله خوانساری*، در زمانی که متفقین نزدیک قُم اردو زده بودند و خشکسالی شده بود، خواند. *آیت‌الله خوانساری* اعلام می‌کند که من نماز باران می‌خوانم. شب را تا صبح بیدار می‌ماند و صبح نماز باران می‌خواند. مردم همه به‌دنبالِ آقای *خوانساری* راه می‌افتند و به خاک فرجِ قُم می‌روند و متفقین فکر می‌کنند مردم شورش کرده‌اند، ولی به‌هرحال نماز بارَان خوانده می‌شود و باران می‌بارد. سندِ تاریخی‌اش موجود است. *داوود* این داستان را با شرایط روزِ آن زمان تلفیق کرده

www.ketabha.org

بود و معنایی سیاسی هم از آن بیرون کشیده بود. در آن نمایش نقش بسیار مهمی به من دادند. برای اولین بار می‌توانستم روی صحنه جولان بدهم، و خیلی برایم مهم بود. این اولین نقش مهمی بود که بازی کردم.

ما از گروه‌های وابسته به وزارتِ فرهنگ و هنرِ آن زمان بودیم. چند گروه در تآتر مشهد وجود داشت، از جمله گروه *داریوش ارجمند* و گروهِ *رضا صابری*. گروه *صابری* کوچک‌تر بود، و در واقع دوتا قطب وجود داشت، یکی گروه ما و دیگری گروهِ *داریوش ارجمند*، که به‌طورِ مرتب کار می‌کردیم. ما شورشی‌تر بودیم و آن‌ها مقیدتر. ما سعی می‌کردیم در نمایش‌های‌مان نوعی شورش و آوانگاردیسم وجود داشته باشد. آن‌ها هم این ویژگی‌ها را داشتند ولی به شکلی دیگر. قاعدتاً وزارتِ فرهنگ و هنر پول چندانی به ما نمی‌داد. ما به این نتیجه رسیده بودیم که در واقع پول و امکانات نیست که می‌تواند نمایشِ خوبی برای ما درست کند. و فکر کردیم چیست که می‌تواند نمایشِ خوبی برای ما درست کند؟ و دیدیم که اصلش بازیگر است، و دوم امکاناتی که با وسایل دم دست، با همان چیزهایی که در خانه‌ی همه‌مان هست باید به‌وجود می‌آوردیم. پس شروع کردیم به تجربه کردنِ یک جور تآتر فقیر. طبعاً نه به معنای تآتر فقیرِ گروتوفسکی، بلکه تآتر فقیری که در واقع پولی ندارد و بیشتر از امکانات انسانی‌اش استفاده می‌کند؛ مثل همان نقاشی فقط با دو رنگ. این روحیه‌ای‌ست که من هنوز هم دارم. فکر می‌کنم باید آنچه را که هست بیاموزم، و آنچه را که نیست بدزدم. از این‌جا و آن‌جا پیدا کنم و بقیه‌اش را در کار و تجربه به سرانجام برسانم. تا مدت‌ها همین پیدا کردن‌هاست که همچنان برای من ادامه دارد. آن زمان خیلی دوست داشتم که به دانشگاه راه پیدا کنم. سال پنجاه دیپلم گرفتم و بعد خواستم در دانشگاه شرکت کنم. آن موقع هم دانشکده‌ی هنرهای زیبا بود و هم هنرهای دراماتیک. امتحان دادم و در هر دو قبول شدم. بین فضای دانشکده‌ی دراماتیک و فضای دانشگاهِ تهران، فضای دانشگاهِ تهران را بیشتر دوست داشتم برای این‌که قدری بازتر بود. دانشکده‌ی دراماتیک بسته‌تر بود و همه‌ی بچه‌ها توی خودشان بودند. همیشه حس می‌کردم بچه‌های دانشکده‌ی هنرهای دراماتیک مثلِ یک اقلیتِ مذهبی‌اند، ولی در دانشگاهِ تهران فضایِ

www.ketabha.org

بازتری حاکم بود. به‌هرحال رفتم دانشگاهِ تهران. در امتحان ورودیِ هر دو هم، آدم مشخص برای من *حمید سمندریان* بود، چون در هر دو جا عضو شورایی بود که از ما امتحان می‌گرفتند. به دانشگاه که آمدم، عضویتم را در گروهِ پارت همچنان حفظ کردم. سعی کردم چیزهایی را که در تهران پیدا می‌کنم به مشهد منتقل کنم، و برعکس.

در دانشگاه تهران، همان سالِ اول با *سعید سلطان‌پور* آشنا شدم؛ او می‌خواست نمایشِ «چهره‌های سیمون ماشار» را به اجرا بگذارد. من طراحی صحنه و لباس این نمایش را به عهده گرفتم، که به‌نظر خودم خوب شد. [هنوز هم که عکس‌هایش را می‌بینم جس می‌کنم کار خوبی‌ست.] و یک نقشِ کوچک. این نقشِ کوچک هیچ دیالوگی نداشت، پدر سیمون ماشار بود که یک لحظه در صحنه دیده می‌شد و یک سرفه می‌کرد، والسلام. لحظه‌ای‌ست که هواپیماهایِ آلمانی حمله می‌کنند و همه می‌افتند روی زمین که اگر بمبی آمد به کسی صدمه نرسد و این پدر چون اصلاً قضیه‌ی بمب حالی‌اش نیست، تنها کسی‌ست که ایستاده و به آسمان نگاه می‌کند و سرفه‌ای می‌کند که این سرفه هم توی متنِ نمایشنامه نبود. سرفه در آن لحظه، حالت کمیکی به صحنه می‌داد. من می‌خواستم صدایِ خاصی از خودم دربیاورم، که با آن صحنه بخواند و مثلاً خفّت و خواری و معصومیت این آدم را تشدید کند. روزهایِ اولِ دانشگاه هم بود. شنیده بودم که *حمید سمندریان* استاد بیان است. مدام پیش او می‌رفتم و می‌گفتم که می‌خواهم صدایم را به این‌جا برسانم؛ چکار باید بکنم؟ *سمندریان* می‌گفت: این‌ها بعداً در کلاس گفته می‌شود. می‌گفتم آخر من اجرا دارم و می‌خواهم زودتر بدانم. یادم هست که این قدر در راه‌پله‌های دانشکده دنبالش رفتم و پشت درِ دفتر گروه منتظرش ماندم که بالاخره از دست من عاصی شد و شروع کرد خارج از کلاس به من آموزش دادن. و بالاخره شد! ولی از آن‌جا به بعد با همین سماجتم با *حمید سمندریان* دوست شدم. آن سال‌ها در واقع بهترین سال‌های دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاهِ تهران بود. چون آقای *بیضایی* رییس گروه نمایش بود و بهترین استادها ـ چه از لحاظ عملی و چه تئوری ـ در همان دوره درس می‌دادند. این یکی از بخت‌های بزرگ من بود چرا

www.ketabha.org

که نه قبلش و نه بعدش آن همه استاد خوب، هرگز یک‌جا جمع نشدند. بعداً دکتر محمد کوثر از امریکا آمد و شروع به تدریس کرد. پرورش آمد. دکتر ممنون بود. ولی من با هیچ‌کدام از این‌ها، نمی‌توانستم از لحاظ زیباشناسی ارتباط برقرار کنم. چون هرکدام زیباشناسیِ خاصِ خود را داشت و با دیدِ خاصی به تآتر نگاه می‌کرد. وقتی که من سالِ سوم دانشکده بودم، *علی رفیعی* به ایران آمد. از قبل شنیده بودم که یک استاد قرار است از فرانسه بیاید. روزی که آمد و در دفترِ گروه نشسته بود من رفتم توی دفتر و با او صحبت کردم. *علی رفیعی* کسی بود که از لحاظ زیباشناسی می‌توانست تکمیل کننده‌ی تجربیات ناقص من باشد و می‌توانست جواب خیلی از پرسش‌های ذهنیِ مرا بدهد. داغاداغ از فرانسه آمده بود و از تجربیاتِ تآتر مدرن خبر داشت. این‌ها می‌توانست بسیار به من کمک کند. به سرعت به او نزدیک و با او دوست شدم و در اولین کارگردانی‌اش در ایران به اسم «آنتیگون» بازی کردم، که برایم تجربه‌ی بسیار شیرین و موفقی بود. تآتر *علی رفیعی* شیوه‌هایی را به‌کار می‌برد که تا آن روز در تآتر آن زمان کمتر دیده شده بود. و من آن نوع کار را دوست داشتم. طی تمرین‌های «آنتیگون» پاسخ خیلی از پرسش‌هایم را می‌گرفتم. بعدها چند بار به مشهد رفتم، بچه‌های مشهد به تهران آمدند؛ و چند باری با *علی رفیعی* رفتیم به مشهد و این مراوده باعث می‌شد که گروه پارت هم رشد کند.

به علتِ گرایشِ سیاسی و انقلابی‌گری آن سال‌ها، ما برشت را خیلی دوست داشتیم، و او را بد می‌فهمیدیم. فقط وجه انقلابی‌گری‌اش را در نظر داشتیم. با آمدنِ *علی رفیعی* وجوه دیگری از برشت برای ما روشن شد. آن زمان فضای روشنفکری ـ به‌خصوص وجهِ چپی ـ در انحصارِ حزبِ توده بود و آنچه از برشت ترجمه شده بود، کمتر تآتری و بیشتر سیاسی بود. همه برای اجراهایِ برشت به کژ راهه می‌رفتند. و ما واقعاً نمی‌فهمیدیم که فاصله‌گذاری یعنی چه. سال‌ها طول کشید تا فاصله گذاری، برشت، و تآتر او را بفهمیم، و *رفیعی* در این فهمیدن بسیار مؤثر بود.

تجربه‌ی دیگرم در آن سال‌ها، تجربه‌ی گروهی‌مان در دانشگاه بود: با سه تا از بچه‌ها، *سیروس شاملو*، *جمشید ملک‌پور* و *عطاالله روحی*، در کلاس خیلی

www.ketabha.org

نزدیک شدیم. بعد یک گروهِ نمایش تشکیل دادیم به اسم «گروهِ همشهری» و شروع کردیم به اجرای تآتر. اولین کارمان «استثنا و قاعده»ی برشت بود. وقتی که «استثنا و قاعده» را در تالار مولوی اجرا کردیم، به علتِ جو آن روزگار، خیلی سیاسی شد. کارمان در دانشگاه به نوعی مهجور شروع شد. چون کاری به شدت سیاسی بود، و هیچ‌کس فکر نمی‌کرد که دانشکده‌ی هنرهای زیبا هم بتواند سیاسی باشد. ما رفتیم نمایشِ «استثنا و قاعده» را در تالار مولوی اجرا کنیم. رییس آن موقع تالار مولوی گفت که الآن برایِ اجرای شما وقت نداریم و اجازه داد که یک نمایشِ غیر دانشجویی در آن‌جا اجرا شود. ما هم آمدیم به دانشکده‌های دیگر گفتیم که در تالار دانشجویی قرار است یک کار غیرِ دانشجویی اجرا شود. و یک دفعه اجرایِ نمایشِ «استثنا و قاعده» به یک جنبشِ دانشجویی تبدیل شد، که خودمان هم حیرت می‌کردیم و به آن می‌خندیدیم؛ که چطور همه‌ی دانشکده‌ها دارند از ما حمایت می‌کنند تا این نمایش اجرا بشود. نهایتاً نمایش اجرا شد و خیلی هم شلوغ شد. دوبار شیشه‌های تالار مولوی شکست و هر شب کلی تماشاچی داشتیم. نمایش در اسفند ماه اجرا شد، زمانی که قرار بود دانشجوها نباشند. و دانشجوها اعلامیه دادند که ما در اسفند می‌مانیم تا این نمایش را ببینیم. توفیقِ سیاسیِ «استثنا و قاعده» باعث شد که ما دیگر کمتر به سمتِ سیاسی بودنِ نمایش برویم. یعنی این توفیق ما را از نمایشِ سیاسی سیر کرد.

امجد: در واقع توفیقِ اجباری بود!

کیانیان: بله، توفیقِ اجباری. چون اگر این قدر موفق نمی‌شد، ممکن بود که ما همچنان در پیِ موفقیتِ بعدی باشیم. پس بیشتر به خودِ برشت پرداختیم و زمانی‌که می‌خواستیم به خودِ برشت بپردازیم، از نمایشنامه‌هایِ آموزشی‌اش ـ که تبلیغاتی‌اند ـ دور شدیم؛ و به نمایشنامه‌های غیر آموزشی‌اش رسیدیم که در واقع کارهای اصلی برشت است.

خب ـ از مقدمات و تاریخچه و دانشگاه، این‌ها یادم مانده بود!

ایرج کریمی: رضا بیشتر راجع به تجربه‌هایِ تآتری‌اش حرف زد. شما بهتر می‌دانید که من از نزدیک با دنیای تآتر ایران آشنا نبوده‌ام. پس، از جای دیگری

www.ketabha.org

شروع می‌کنم.

اصولاً در سینما ـ چه در ایران، چه در دنیا ـ دو نوع بازیگری داریم. یک نوع بازیگری معروف به «غریزی» و یک نوع بازیگریِ سبک‌دارِ خیلی آگاهانه، که اساسش بر تجربه‌هایی، مثل تحصیلِ بازیگری در دانشکده‌هاست. بازیگریِ غریزی ظاهراً براساسِ تصادف اتفاق می‌افتد و سرچشمه‌اش در قریحه‌یِ ذاتیِ بازیگر است و لزوماً هم چیز تحقیرآمیزی نیست. در هر دو عرصه، نمونه‌های موفقی در دنیا داشته‌ایم. مثلاً در سینمای امریکا *مارلون براندو* را داریم، به عنوانِ نمونه‌ی بازیگرِ صاحبِ سبک، فارغ‌التحصیلِ «اکتورز استودیو»، تحصیل کرده‌ی بازیگری، که آگاهانه با نقش برخورد می‌کند؛ در مقابل، *گری کوپر* را داریم که از نقطه‌های اوج بازیگریِ غریزی‌ست؛ و هر دو کم و بیش به نتیجه‌های یکسانی می‌رسند. هر دو به شکلی مؤلف هستند. *براندو* کم و بیش در نقش‌های متفاوتی که داشته، یک نوع شخصیت، یک نوع جهان‌بینی را ارایه داده. *گری کوپر* هم این‌کار را کرده. منتها با دو شیوه‌ی متفاوت و از دو راهِ مختلف. حالا می‌شود این را مطرح کرد که *گری کوپر* و امثال او این قضیه را تا حدی مدیونِ نظامِ ستاره‌سازی در هالیوود بوده‌اند، که ستاره‌ها را پیشاپیش براساس شمایلی که از آن‌ها می‌ساخته انتخاب می‌کرده‌اند. در نتیجه بازیگر در مسیر کاری‌اش موفق می‌شد که مؤلف به‌نظر برسد و این‌که بازیگر دارد یک جهان‌بینی و شخصیتِ به‌خصوص را نمایش می‌دهد. ولی انتظار می‌رود ـ یا لااقل تصور این است ـ که بازیگر صاحب سبک، خودش نقش‌ها را انتخاب کند. و خودِ اوست که آن شمایلِ به‌خصوص را از خودش می‌پروراند. به‌نظر من در مقیاسِ کوچک‌تر یا در همان مقیاس، ما نتایج مشابهی را در ایران داشته‌ایم. مثلاً فرض کنیم در قدیم *عزت‌الله انتظامی* نمونه‌ی بازیگرِ تحصیل کرده‌ی تآتر است که به سینما می‌آید و برخورد آگاهانه با نقش دارد و کم و بیش در انتخابِ نقش‌هایش وسواس به‌خرج می‌دهد. در مقابل بازیگری مانندِ بهروز وثوقی داشتیم که بازیگری غریزی بود و خیلی هم موفق بود، و بر اساسِ قریحه‌ی خودش عمل می‌کرد. روشنفکر نبود، و در زمینه‌ی بازیگری یا تآتر تحصیلِ آکادمیک اصلاً نداشت. تحصیلاتش هم در سطحِ دیپلم بود.

www.ketabha.org

من فکر می‌کنم که *رضا* جزو نمونه‌هایِ شاخصِ بازیگری در ایران است که به نحو آگاهانه‌ای با این مقوله برخورد دارد و صاحبِ سبک و روش است. اصلاً کاری به این ندارم که بخواهیم کارش را ارزیابی و ارزشگذاری کنیم. من از سبک، شیوه، از نوع رویکرد صحبت می‌کنم. همان‌طور که حمید هم اشاره کرد *رضا* علاوه بر آنچه که در نحوه‌ی بازیگری‌اش نشان می‌دهد، عملاً درباره‌ی بازیگری می‌نویسد، و از طریق نوشتن هم می‌خواهد این‌کار را به یک سطح خودآگاهانه برساند. حالا می‌خواهد نتیجه، انتقال تجربه‌های خودش باشد، یا این‌که با همان نقد کردن، آن آموزشِ مستمر را که هنوز به آن احساس نیاز می‌کند، عملی کند. به‌هرحال این اشتیاق به خودآگاهی در *رضا* خیلی وجود دارد.

کیانیان: این‌جا من نکته‌ای دارم. ما بازیگرها را به دو دسته تقسیم می‌کنیم، و از این زاویه من هم موافقم: تعدادی از بازیگرها غریزه‌شان جلوتر از خودشان حرکت می‌کند و عده‌ای هم هستند که اندیشه‌شان جلوتر از خودشان حرکت می‌کند. یعنی وقتی بازیگر در برابرِ دوربین قرار می‌گیرد، ما در تعدادی از بازیگران غریزه‌شان را می‌بینیم. چون غریزه را می‌بینیم، پس در نتیجه اصلاً تکنیک‌شان را نمی‌بینیم. بعضی‌ها هم هستند که ما تکنیک‌شان در بازیگری یا در واقع فکرهای‌شان را می‌بینیم، اگر با دید حرفه‌ای نگاه کنیم حساب و کتاب‌ها و این‌که چطور به نقش برسند را درشان می‌بینیم. در واقع این تقسیم‌بندی درست است، و اکثر بازیگران را می‌شود به این دو دسته تقسیم کرد. فقط یک نکته این‌جا وجود دارد: آن بازیگری که ما تکنیک بازیگری‌اش ـ یا در واقع اندیشه‌اش ـ را می‌بینیم بازیگری‌ست که به‌نظر من مشکل دارد و آن بازیگری که غریزی با دوربین و با نقش روبه‌رو می‌شود کمتر مشکل دارد و بیشتر پذیرفتنی‌ست، همیشه به یادمان می‌ماند و نقشش به دل می‌نشیند. از دیدنش لذت می‌بریم و با او همذات می‌شویم. خوش‌مان می‌آید که دوباره نقش دیگری از او ببینیم. چون وقتی غریزه‌اش را به‌کار می‌اندازد، غریزه‌ی ما را هم قلقلک می‌دهد و به‌کار می‌گیرد. و ما بی‌واسطه‌ی عقل با نقش و دنیایی که آن بازیگر از یک شخصیت می‌سازد روبه‌رو می‌شویم. در بازیگرانی که تحصیل‌کرده هستند

www.ketabha.org

و دوره‌های آموزشی دیده‌اند، این دوره‌ی آموزشِ تکنیکی، دوره‌ی به شدت خطرناکی‌ست. اگر بتواند این دوره‌ی آموزش را ـ هنگامی که دارد تکنیک‌های بازیگری را می‌آموزد ـ از سر بگذراند و این‌ها را تبدیل کند به غریزه و دوباره با غریزه روبه‌رو شود، آن‌وقت می‌شود بازیگرِ خوب و درست و حسابی؛ مثل *مارلون براندو* که مثال زدید. من خیلی کم ـ گاهی ـ در بعضی فیلم‌ها، می‌توانم تکنیک *براندو* را ببینم. معمولاً نمی‌بینیم و کلاً به‌دل می‌نشیند و یک غول زیبا به نامِ *مارلون براندو* همیشه در ذهن‌مان هست.

بازی کردن در واقع مثل رانندگی‌ست. اوایل که آدم می‌خواهد رانندگی بیاموزد، همه‌اش به فکر گاز و کلاچ و ترمز و این حرف‌هاست. ولی مدتی که می‌گذرد، آدم به فکر گاز و کلاچ و ترمز نیست؛ به فکر این است که می‌خواهد به کجا برسد. و اصلاً فکر نمی‌کند که کی گاز داد، کی ترمز گرفت، کی دنده عوض کرد. اگر از راننده بپرسی الآن دنده‌ی چند است، شاید نداند. باید به سرعت ماشین بنگرد تا بفهمد دنده‌ی چند است!

بازیگری که صاحبِ تکنیک و آموزش دیده است، باید بتواند تکنیکش را به غریزه تبدیل کند. یعنی بسپارد به ناخودآگاه و از آن به بعد تکنیک را ناخودآگاه، در لحظه‌ی نیاز به‌کار ببرد. اگر آن‌طور باشد، می‌شود مثل ورزشکاران. ورزشکارها هم همین‌جوری هستند. برخی ورزشکارهایِ باتکنیک، اوایل که می‌خواهند کارهای ورزشی را با تکنیک انجام بدهند، تکنیک‌شان دیده می‌شود. اما بعد از مدت‌ها وقتی تکنیک و فوت و فن کار به پرونده‌ی ناخودآگاهِ ذهن‌شان رفت، آن‌وقت فقط کار خودشان را انجام می‌دهند. نکته‌ای دیگر در مورد بازیگران غریزی؛ مثل گری کوپر. او به‌هرحال تحصیل‌کرده نیست. توی سیستمِ ستاره‌سازی هالیوود هم بوده، و ستاره بودن هم به او کمک می‌کند. ولی به‌هرحال چیزی دارد که ما از آن لذت می‌بریم. چون در سیستمِ ستاره‌سازیِ هالیوود، خیلی‌ها هم‌سطحِ گری کوپر بودند، ولی هیچ‌وقت به‌دلِ تماشاگر ننشستند و ما آن‌ها را به‌یاد نداریم. مثلاً در فیلمِ «کازابلانکا» ـ گویا ـ اول قرار بوده نقش اول را *پل میونی* بازی کند، که دستمزدش زیاد بود و اجباراً همفری *بوگارت* جایگزینش شد. و این بخت بزرگی بود که به سازندگان فیلم و ما رو

www.ketabha.org

کرد. چون *پل میونی* را الآن کسی به‌یاد نمی‌آورد. او آن موقع‌ها خوب بوده، ستاره بوده، اما برای همیشه خوب نبوده. ولی *همفری بوگارت* هنوز هم خوب است. او انبوهی تکنیک بازیگری دارد ـ که تکنیک‌های خودساخته‌ای‌ست ـ «تکنیک ستاره‌ای»ست و برای این‌که ستاره بماند بایستی این‌ها را می‌داشته. اما در پسِ آن ژست‌ها چیزی دارد که گویا در واقع به ژست‌ها فکر نمی‌کند و به شکلِ غریزی آن حالات و حرکات را جلوی دوربین ارایه داده. این‌هاست که خوب است. تمام بازیگرانی که جاودانه شدند و هنوز در یادمان هستند، یا غریزی بوده‌اند و یا اگر آموزش دیده‌اند حاصل آموزش را به غریزه تبدیل کرده‌اند. اما بازیگر غریزی هم، نمی‌تواند همین‌طور تا ابد غریزی باقی بماند. چون بلافاصله بعد از اولین فیلمش فاسد می‌شود. چطور؟ بعد از اولین فیلم ـ که ممکن است خیلی هم عالی باشد ـ یاد گرفته که لانگ‌شات و مدیوم‌شات و کلوز آپ چیست. و چون‌که این‌ها را یاد گرفته حجاب و پرده‌ای بین دوربین و غریزه‌اش ایجاد شده. حالا بازیگرِ غریزی‌ای که بتواند این مرحله را پشتِ سر بگذارد و باز همچنان غریزی ادامه بدهد، مثل بازیگرِ آموزش دیده‌ای‌ست که حاصل آموزش را به غریزه‌اش سپرده.

کریمی: در واقع نسبت‌ها فرق می‌کند. من فکر کردم نوعی تصحیح انجام دادی در تعریفی که من ارایه کردم.

کیانیان: تصحیح نه. بیشتر بازش کردم.

کریمی: به این معنی که بازیگر غریزی هم «روش» خودش را دارد، و بازیگر روش‌دار هم صاحب غریزه هست. منتها نسبت‌های این‌ها در کارشان فرق می‌کند. یک نکته‌ی خیلی خاص این است که بازیگری که به‌عنوان بازیگرِ غریزی تعریف می‌کنیم، اصلاً برخوردش با جهان و پدیده‌ها در سطحِ غرایز است و نوعی برخوردِ ابتدایی دارد. شخصیت و ذهنیتِ خودش پیچیده نیست. طبیعتاً نقش‌هایی هم که می‌تواند بپذیرد، محدود است. مثالِ مشخص بزنم. بهروز وثوقی بازیگرِ غریزیِ بسیار خوش قریحه و دلچسبی بود. همیشه هم موفق بود؛ به‌جز یک مورد خیلی مشخص. فرض کنید «قیصر» را بازی می‌کرد، که یک لمپن زیر بازارچه‌یِ دهه‌ی چهل بود. بعد «داش آکل» را هم بازی می‌کرد

www.ketabha.org

که یک لوطیِ قرنِ گذشته‌ی شیراز است. و در هر دو هم موفق بازی می‌کند. «قیصر» و «داش آکل» به‌هرحال با هم تفاوت‌هایی دارند؛ حتی تفاوتِ سنی. ولی همین بهروز وثوقی وقتی قرار است نقشِ یک جوانِ روشنفکرِ اشرافی را در «رضا موتوری» بازی کند، به معنایِ واقعیِ کلمه زه می‌زند. یعنی اصلاً و مطلقاً ناتوان است. اخیراً زندگینامه‌ی *الیا کازان* را می‌خواندم، و رسیدم به خاطراتش از پشتِ صحنه‌ی فیلم «آخرین قارون» که با *رابرت دنیرو* کار می‌کرده و دنیرو هنوز آن‌قدر تثبیت نشده بود که تهیه‌کننده بی برو برگرد او را بپذیرد. *کازان* او را به *سام اسپیگل* تحمیل می‌کند. خُب، *کازان* مشتاق بوده که دنیرو نقشِ یک تهیه‌کننده‌ی اجرایی را بازی بکند، که کم و بیش شخصیتِ روشنفکر دارد. بعد، کلیدی که برای بازی به *رابرت دنیرو* می‌دهد ـ و او با هوش و روش خودش این کلید را خیلی خوب می‌گیرد ـ این است: *کازان* به او می‌گوید که روشنفکر جماعت آدم‌های بسته‌ای هستند، و به این راحتی خودشان را عیان و آشکار نمی‌کنند. دنیرو این کلید را می‌گیرد، و همین کلید اصلی بازی

دنیرو در این فیلم است. حتی در رابطه‌ی عاشقانه‌ای که منجر به شکست و ناکامی می‌شود ـ با این‌که آن دختر را خیلی دوست دارد ـ این «بسته بودن» را می‌بینیم.

کیانیان: چقدر جالب، من این ماجرا را نمی‌دانستم، ولی این درک از شخصیت توی این فیلم به‌خوبی معلوم است.

کریمی: می‌خواهم این‌را بگویم که کاملاً با حرفت موافق نیستم. یعنی بازیگر روش‌دار تکنیک را کاملاً تبدیل به غریزه نمی‌کند. باز یک مثالِ مشخصِ دیگر بزنم. *مهدی هاشمی* در «دو فیلم با یک بلیط» نقشِ یک لمپن را بازی می‌کند و شما می‌بینید و از بازی‌اش هم لذت می‌برید. بعد احساس می‌کنید ـ و از خود سوآل می‌کنید ـ که با کلیشه‌ها کار کرده. چون ظاهراً این‌طور به‌نظر می‌رسد که او دارد خیلی غریزی عمل می‌کند. ولی وقتی مقایسه‌اش می‌کنیم با نقش‌های مشابهی که خیلی‌های دیگر، در عالم سینمای غریزی بازی می‌کنند، می‌بینیم که نه، او خیلی دقایق و ظرایف در کارش دارد که غریزی‌ها ندارند. خیلی مینیاتوری کار کرده، مثل آدامس جویدنش که نوع خاصی آدامس جویدن

www.ketabha.org

است و نوعی بی‌قیدی در رفتار را نشان می‌دهد. دقت که بکنید، می‌بینید کاملاً با تکنیک و روش عمل می‌کند. قضیه غریزی نیست. یعنی برخورد یک بازیگر روشنفکر است با مقوله‌ی لمپنیزم. منتها شخصیتی را که بازی می‌کند، داوری نمی‌کند. خودش آن لمپن را محکوم نمی‌کند و به تماشاگر اجازه‌ی بررسیِ شخصیت را می‌دهد. می‌خواستم اشاره بکنم که بازیگرِ روش‌دار، قابلیت بازی در نقش‌های پیچیده‌تر را دارد و آن یکی ندارد. چیزی که خودم شخصاً در تو می‌پسندم، و یک‌بار هم سال‌ها پیش اشاره کردم، این بود که تو با روشی که داری و با نوعِ شخصیتی که در خودت هست و با نوعِ ترکیبِ چهره‌ای که داری [مثلاً صدای تو صدایِ ظریفی‌ست ولی چهره‌ات به‌خصوص با شیارهای مشخص و فک محکم، یک شخصیتِ باتجربه و کارآزموده را نشان می‌دهد.] به شخصیت‌های روشنفکر نزدیکی. بنابراین در سطح ظاهر و در نگاه اول خیلی مناسب هستی برای تجسم بخشیدنِ مردِ امروزیِ ایرانی که صاحب اندیشه است و کمی سرگشتگی دارد؛ و ظرایفی نیز؛ و در عین حال صدای خشونت هم در او هست و نگرانِ عواقبِ این خشونت است و کم و بیش در نقش‌هایی که از مرد امروز ایرانی ارایه می‌دهی دیده می‌شود. از یک طرف نوعی برون‌گرایی که در حرکاتِ دست و حرکاتِ جسمانیِ بیرونی مشخص می‌شود، و نوعی درون‌گرایی که مثلاً در جنس صدایت هم نهفته است. خب، این‌ها مجموعه‌اش می‌شود تکنیک. این پیچیدگی را من اصلاً از بازیگری که صرفاً براساس قریحه کار می‌کند و ناآموخته و غیر روشنفکر است توقع ندارم.

کیانیان: می‌فهمم. توضیحی که دادم فقط مربوط به برخوردِ بازیگر است با نقشش. بازیگرِ مربوطه را هنوز تعریف نکرده‌ایم. در این بخش از صحبت داری به شخصیتِ خود بازیگر هم برمی‌گردی. یعنی اگر بهروز وثوقی را مثال می‌زنی که واقعاً بازیگر خوبی هم هست، ولی مثلاً از پسِ یک نقشِ روشنفکر برنمی‌آید، علتش تکنیکِ بازیگری‌اش یا غریزی برخورد کردنش نیست. علت در عمقِ خودش است. یعنی خود بهروز وثوقی اصلاً روشنفکر نیست. خود او دغدغه‌های روشنفکرها را ندارد. در مقابلش بازیگرِ دیگری وجود دارد که به‌هرحال دغدغه‌هایی فراتر از روزمرّگی دارد. کتاب می‌خواند، سرگشته‌است،

www.ketabha.org

و بسیاری سوآل از جهان دارد. حتی در مورد خصوصی‌ترین روابطش. اصلاً بدون سوآل نمی‌تواند زندگی کند. یعنی اصلاً بدبختِ سوآل کردن است. وقتی یک چای می‌خورد، عملش فقط خوردن یک چای نیست، چای را همراه با یک عالم سوآل که همان لحظه برایش از محیط و آدم‌ها مطرح است، می‌خورد. اما مثلاً یک آدم غیرِ روشنفکر فقط چایش را می‌خورد و کار دیگری نمی‌کند! اگر قرار است غذا بخورد فقط غذایش را می‌خورد.

کریمی: این می‌شود همان تماس ابتدایی با جهان، که منظورِ من بود.

کیانیان: می‌فهمم. دارم صحبت‌هایِ دفعه‌ی دوم را باز می‌کنم، ببینیم همین‌هاست؟ می‌خواهم به نتایجی برسم. می‌گویم اگر بازیگری باشد که صاحب اندیشه‌هایِ دیگری، خارج از سطحِ روزمرّگی و بدویّت زندگی باشد بهتر. چون خودش پیچیده‌تر است، قادر خواهد بود نقش‌های پیچیده‌تری را هم بازی کند. همه می‌دانیم که نگاه در سینما خیلی مهم است. خب خیلی از نگاه‌ها هست که پشتش هیچ‌چیز ندارد. می‌تواند عاشق بشود ولی ما می‌فهمیم که پشت این عشق، ده تا سوآل دیگر نیست. اما یک آدم روشنفکر، اگر بخواهد ازدواج هم بکند، به دنبالِ مسایل دیگری هم جز ظاهرِ آن آقا یا خانم می‌گردد. یعنی می‌گوید ذهنِ من دارد با ذهنِ او ازدواج می‌کند. خُب پس نگاه فرق می‌کند، حرکت فرق می‌کند، صدا فرق می‌کند. همه چیزش با دیگران فرق می‌کند. این به قسمتِ دومِ بحث برمی‌گردد که یک بازیگر اصلاً لازم است خودش مسئله‌دار باشد؟ یا لازم نیست؟ بله به‌نظرِ من لازم است. چون وقتی که مسئله‌دار باشی، هم آن لمپن را می‌فهمی و هم آن غیر لمپن را. پس چون او را می‌فهمی، می‌توانی به طرفِ آن نقش بروی. آن دیگری فقط نقش لمپن یا یک آدمِ روستاییِ ساده یا یک کاسب و کارمند را می‌فهمد. یک قدم آن‌طرف‌تر برویم، دیگر نمی‌فهمد. وقتی هم که دیده می‌شود باور پذیر نیست.

کریمی: من به نتیجه‌ای رسیده‌ام و دلم می‌خواست بهانه‌ای برای مطرح کردنش پیدا کنم، که الآن با این حرف‌ها فکر می‌کنم زمینه‌اش آماده شد. تصور من این است ـشاید دارم خیلی زیاده‌روی می‌کنم ولی به‌هرحال می‌خواهم این را به شکل قاطع مطرح کنم ـکه بازیگر مدرن، بازیگرِ خودآگاه، بازیگر روشنفکر

www.ketabha.org

وکسی که آموزش دیده، اصولاً و در همه حال، حتی اگر نقش هیتلر را هم بازی کند، در گوهر و عمقِ خودش همیشه نوعی «تردید» دارد و منعکس می‌کند. درحالی‌که در مقابل، حتی در نمونه‌ای که خودِ من خیلی دوست دارم ـ و قبلاً هم درباره‌اش نوشته‌ام ـ همفری *بوگارت* قرار می‌گیرد و طرز هفت‌تیر به‌دست گرفتنش. نمی‌دانم دقت کرده‌اید یا نه، به‌نظر من هیچ‌کس حتی *گری کوپر* هم مثل او هفت‌تیر به‌دست نمی‌گیرد. هفت‌تیری که رو به کسی یا کسانی به نشانه‌ی تهدید دست گرفته، برایش آن‌قدر بی‌اهمیت است که انگار فقط دارد یک حرکتِ نمادین انجام می‌دهد، نه برای نشان دادن هفت‌تیر بلکه برای نشان دادن اقتدار واقعی خودش. انگار می‌گوید «این‌که در دستم می‌بینید در مقابل قدرتی که در شخصیتم هست، هیچ است؛ از خود من است که باید بترسید.» این خود چیست؟ خودی‌ست که قاطع است. *بوگارت* به عنوان بازیگرِ غریزی ـ که اصلاً دنیای شخصی‌اش هم همین‌طور بود، از دنیایی آمده بود که مثلاً جنگ را تجربه کرده بود یا مثلاً فقر یا حتی اعتیاد به الکل را از سر گذرانده بود ـ خیلی ساده و قاطع با مقولاتِ زندگی برخورد می‌کرد؛ که نحوه‌ی برخوردِ یک روشنفکر نیست. بنابراین اولین چیزی که در بازیِ بازیگران غریزی دیده می‌شود قاطعیت است. نوعی قطعیت. درحالی‌که بازیگریِ *براندو* این‌طور نیست. یادم است وقتی که نوجوان بودم، در تهران پیچیده بود که فیلم «تعقیب» را برویم ببینیم، در آن *مارلون براندو* عجب کتکی می‌خورد! یعنی جذابیتِ *براندو* اصلاً در کتک خوردنش بود، نه در اقتدار و قدرتِ جسمانی که *جان وین*، *گری کوپر* یا همفری *بوگارت* یا *لینو ونتورا* نشان می‌دهند. این تردید آن موقع برای ما خیلی جذاب بود. ضمنِ این‌که من با این حرفت خیلی موافقم که هر بازیگری چیزی از شخصیتِ خودش را در نقش داخل می‌کند. هیچ تردیدی ندارم.

امجد: این‌که هر بازیگر چیزی از شخصیتِ خودش را در نقش عرضه می‌کند، در مورد *رضا* من خیلی می‌بینم. وقتی چندتا از فیلم‌هایش را برای همین گفت‌وگو مرور می‌کردم، به‌خصوص چون با یک سیر تاریخی نگاه می‌کردم، این موضوع بیشتر به چشمم آمد. مثلاً در اولین فیلم، یعنی «تمامِ وسوسه‌هایِ زمین» در عین حال‌که به‌نظر می‌رسد پشتوانه‌ی تآتری خیلی کمکش می‌کند ـ بدون

www.ketabha.org

این‌که بتوانیم به آن بازی بگوییم «تآتری»، یا بدون این‌که بازی‌اش خیلی بیرونی باشد ـ منتها چیزهایی را هنوز خودش دارد کشف می‌کند. می‌فهمم که برای هر بازیگری احتمالاً در فیلمِ اول، کشف نسبت‌ها با دوربین، با لنز و...، ناخودآگاه و حتی اگر نخواهد «مسئله»ای‌ست. جست‌وجوی اعتماد به نفس ـ که بازیگر در فیلم اول دنبالش می‌گردد و تلاش می‌کند تا به‌دست آورد ـ در «تمام وسوسه‌هایِ زمین» کاملاً عیان است، و حتی مقداری هم خود این موضوع، نتیجه‌ی مثبت می‌دهد و به درآمدنِ شخصیتِ فیلم کمک می‌کند. رضا آن‌جا شخصیتِ سرگشته‌یِ در جست‌وجویِ دستاویزی را بازی می‌کند، که در واقع خودش هم در آن لحظه وضعی مشابه او دارد. در کارهای بعدی مثلاً در ـ کاری که شاید چندان دیده نشده و درباره‌اش بحث نشده یعنی ـ مجموعه‌ی تلویزیونیِ «آپارتمان» به شکل دیگری همین توازی دیده می‌شود. من همه‌ی قسمت‌های مجموعه را ندیده بودم. وقتی که داشتم قسمت‌هایی را با ویدیو می‌دیدم، متوجه شدم که حالا چقدر این اعتمادبه‌نفس در خودِ بازیگر پیدا شده. اعتمادبه‌نفس نسبت به این‌که بر خود، بر چهره‌اش، بر صدایش مسلط و از خودش مطمئن است. حالا بازی‌اش کاملاً ظریف شده؛ و چون به خودش مطمئن است، اصلاً نیاز به حرکتِ بیشتر، به بلندتر کردنِ صدا ندارد. خیلی مطمئن‌تر بازی می‌کند، و این اصلاً بُعد دیگری به آن شخصیت داده. آن شخصیت متهم می‌شود که پولی دزدیده و به زندان می‌افتد، ولی اطمینانی که بازیگر به خود دارد، نه فقط خود بازیگر را جلوی دوربین جذاب می‌کند و حس می‌کنی که چه بازی خوبی می‌بینی، شخصیت هم رنگِ تازه‌ای می‌گیرد؛ رنگی از اطمینانی که خودِ بازیگر دارد. حالا وقتی این شخصیت در زندان است و مادرش از او می‌پرسد که واقعاً این پول‌ها را تو دزدیده‌ای یا نه، فقط شخصیت نیست که مطمئن است دزدی نکرده، اطمینانِ بازیگر هم کمکش می‌کند و این خیلی پیداست. در مثال‌های مختلف می‌توان این موضوع را همین‌طور ادامه داد. سوآل می‌تواند این باشد که این موضوع چقدر آگاهانه است؟ یعنی چقدر به این موضوع فکر می‌کنی، که چطور خودت را با شخصیت ترکیب بکنی، و چطور از خودت به شخصیت کمک بدهی؟

www.ketabha.org

کیانیان: کلمه‌ی تردیدی که ایرج گفت، و تردیدی که راجع به «تمام وسوسه‌های زمین» گفتی کاملاً درست است. وقتی می‌خواستم در «تمام وسوسه‌های زمین» بازی کنم، تصمیم گرفته بودم که به‌هرحال بیایم و بازیگر سینما بشوم. زمانی بود که سینما نسبت به امروز بسته‌تر بود و هرکس را راه نمی‌دادند. حمید *سمندریان* ـ به عنوانِ کارگردانِ تآتر ـ می‌خواست اولین فیلمش را بسازد و دوست داشت که آدم‌های خودش را بردارد و ببرد. من هم جزو آدم‌های قدیمی‌اش بودم، که چیزهایی از من می‌شناخت. وقتی من جلوی دوربین قرار گرفتم وضعم دقیقاً همین چیزی بود که می‌گویی. من می‌فهمیدم که روی صحنه‌ی تآتر چطور تماشاگر را جادو کنم و اعتماد به نفسم را روی صحنه داشته باشم...

امجد: و تجربه‌ی تازه‌ای را سال قبلش در «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» نشان داده بودی.

کیانیان: مثلاً. و راحت بودم. حتی اگر زلزله می‌شد، روی صحنه بلد بودم که چطور زلزله را هم جزو نقش کنم و بیاورم توی بازی و همه چیز را ردیف کنم. اما در سینما اعتماد به نفس نداشتم. با این‌که زیاد فیلم دیده بودم، اما هیچ نمی‌فهمیدم که وقتی جلوی دوربین هستی از چه زوایه‌ای دارند تو را می‌گیرند؟ نور روی کدام قسمت از بدنت است؟ حرکتی که می‌کنی، همه‌اش دیده می‌شود یا نه؟ این‌ها سوآل‌های احمقانه‌ی اولیه‌ای‌ست که برای بازیگر به‌وجود می‌آید. چون اصلاً به من ربطی ندارد که کدام قسمت از بدنم دیده می‌شود یا نمی‌شود.

امجد: کارگردان برای همین کار آن‌جاست.

کیانیان: بعد از دوتا کار به خوبی می‌فهمی که نور روی کدام قسمت از صورتت است. اصلاً می‌فهمی که پشت سرت دارند چکار می‌کنند. چشم سوّمت به کار می‌افتد. در «تمام وسوسه‌های زمین» من اصلاً چشم سوّمی نداشتم؛ شاید همین دوتا چشم را هم نداشتم! و این تردیدی که می‌گویی کاملاً موجود بود. برای این‌که حساب می‌کردم، بعد می‌دیدم نشد. آن وقت سعی می‌کردم به سمتی بروم، که در واقع بیشتر ژست بود. فکر می‌کردم که حداقل ژست آدم درست باشد، چون پشتش خالی‌ست. شخصیت آن فیلم همان‌طور که

www.ketabha.org

گفتی در واقع آدمی‌ست که هیچ پناهگاهی ندارد. چون به یک طرف پشت کرده، به طرف دیگر هم دارد کلک می‌زند. پشتش خالی‌ست و ظاهرش است که دارد «شو» اجرا می‌کند. ولی من خودم می‌فهمم که آن‌جا چقدر لخت بودم. یکی از دوستان‌مان می‌گفت فرق بین بازیِ سینما و تآتر این است: تآتر چنان است که یکباره آدم را لخت ول کنند سر چهارراهِ ولی عصر؛ و او باید خودش را جمع و جور کند. در سینما این جور نیست. اما در آن فیلم من خودم را همین‌طور حس می‌کردم. واقعاً فکر می‌کردم لختِ مادرزادم و باید خودم را جمع کنم تا مردم نفهمند که من لُختم. بعدها که آدم برای چند فیلم جلوی دوربین می‌رود، این حس به ناخودآگاه سپرده می‌شود، و چشم سومی پیدا می‌شود که آدم به وسیله‌ی آن همه چیز را می‌بیند. پس دیگر احتیاجی نیست که به آن‌ها فکر کند. در واقع دیگر فقط به خودِ نقش فکر می‌کند. دیگر مهم نیست که از کجایِ قاب وارد شوی. دیگر مهم نیست که چقدر آدم را نشان بدهند. اصلاً مهم نیست که آدم چندتا نمای درشت داشته باشد. این‌ها هیچ‌کدام مهم نیست. مهم این است که یک حضورِ درست در آن نقش داشته باشی. این مطمئناً تأثیر می‌گذارد. این را آدم به مرور می‌آموزد. خُب بله، در کارهای بعدی این اتفاق افتاد. حالا می‌خواهم به آن تردید برگردم، ولی اول یک چیز را توضیح بدهم که برای خودم خیلی جالب است. در تآتر، من سیری را طی کرده بودم، تا این‌که ـ به حسابِ خودم ـ شده بودم بازیگرِ تآتر. بازیگرها را در یک تقسیم‌بندی دیگر، دو جور می‌توان تقسیم کرد. یک عده از بازیگران نقش را از درون به بیرون می‌یابند، و عده‌ی دیگر از بیرون به درون. خُب من از بازیگرهایی بودم که از بیرون به درون می‌رسند. خوشم نمی‌آمد که از درون به بیرون برسم. دلیلش هم این آموزش‌هایی بود که ظاهراً به اسم *استانیسلاوسکی* از طریقِ روسیه آمده بود ـ که اصلاً ربطی به *استانیسلاوسکی* نداشت و همه می‌دانیم که چه بود ـ من اصلاً از آن شیوه‌ی نگاه به بازیگری که مدعیِ فهم درونی نقش بود بدم می‌آمد. فکر می‌کردم که خیلی کهنه است. خیلی قهوه‌ای و مندرس است. خُب فکر می‌کردم از بیرون به درون برسم. بعداً در سینما برای این‌که خودم را پیدا کنم خیلی فکر کردم. این‌ها باعث می‌شد که بازیِ من به عمق نرود. اما زمانی که به این‌جا

www.ketabha.org

رسیدم که چرا اصلاً باید به این چیزها فکر بکنیم ـ چرا به لنز فکر کنیم، چرا به نور فکر کنیم و چرا اصلاً به شیوه‌ی بازیگری فکر کنیم ـ آن‌وقت تمام این‌ها رفت کنار و خودم شدم. دیگر به هیچ‌کدام آن‌ها فکر نمی‌کردم و فقط به نقشم فکر می‌کردم؛ که چطور به نقش برسم. حالا برای این‌که چطور به نقش باید رسید، باز دوباره ـ بعد از این‌همه معلق ـ می‌رسیم به همان آقایِ *استانیسلاوسکیِ* معروف؛ و آن «اگر» معروفش. که خُب، *رضا کیانیان* «اگر» تو خیلی پولدار بودی چه می‌شد؟ وقتی این «اگر» را بگویی، ذهنت شروع می‌کند به کار کردن. بازیگر به خودش می‌گوید که «اگر» تو این‌طور بودی چه می‌شد؟ در نتیجه رنگ زندگیِ شخصیِ بازیگر به شدت وارد آن نقش می‌شود. خودِ بازیگر وارد نقش می‌شود. خصلت‌هایش در آن نقش بروز می‌کند. بازیگرانی هستند که از شخصیت، کاریکاتور می‌سازند و آن «اگر» را در خودشان طرح نمی‌کنند. می‌گویند حرکاتِ فلانی این‌طوری‌ست، صدایش این‌طوری‌ست، این جوری می‌نشیند و...، و بازیگر شروع می‌کند کارهای آن دیگری را بازسازی کردن. خب، آن‌ها از خودشان زیاد چیزی به شخصیت نمی‌افزایند. من اگر بخواهم نقشِ *هیتلر* را هم بازی کنم، سعی می‌کنم تصاویری از *هیتلر* ببینم و همه‌ی ریزه‌کاری‌هایش را نگاه کنم تا بتوانم *هیتلرِ* قابلِ باوری بازسازی کنم؛ اما *هیتلری* را بازسازی خواهم کرد که بخشی از *رضا کیانیان* هم در وجود آن *هیتلر* هست. در نتیجه آن تردید وارد کار می‌شود. آن تردید هم نتیجه‌ی این است که کلاً روشنفکر مردد است. روشنفکر نمی‌تواند جوابِ تمام سوآل‌های جهان را به طورِ قاطع داشته باشد؛ چون روشنفکر به همه چیز شک دارد. و قوانینِ ثابت و مطمئنی در وجودِ آدمی که راجع به همه چیز سوآل دارد وجود ندارد. تردید در عمق وجود او جاری‌ست. و وقتی تردید وجود داشته باشد، هم بازیگر «خودش» را نشان می‌دهد و هم این‌که «روانشناسی» واردِ کار بازیگری می‌شود. در مورد خیلی از بازیگرهای اولیه‌ی سینما آن روانشناسی واردکار بازیگری نشده است. مثل تآتر قرن هجدهم و نوزدهم و پیش از آن، روانشناسی در کار وجود ندارد. حتی در کارهایِ تراژیکِ بزرگ مثل خیلی از آثار شکسپیر هم شخصیت‌ها روانشناسی ندارند. البته در «هملتِ» او بخشی از روانشناسی درنقش‌ها هست؛ ولی

www.ketabha.org

شخصیت‌های آثار دیگرش همان خصلت‌های عمده‌ی بشری را دارند. با همدیگر به‌طور مطلق برخورد می‌کنند. اما شخصیتِ معاصر، شخصیتی‌ست که نمی‌تواند حتی ذره‌ای مطلق باشد. چون هر لحظه همه چیز عوض می‌شود و هر لحظه اتفاقاتِ جدیدی می‌افتد. آن زمان هم حتماً این مسایل در روان انسان‌ها وجود داشته، ولی به‌هرحال زمانی که بحث علم روانشناسی به‌وجود می‌آید، روانشناسی به بازیگری هم وارد می‌شود؛ پس شخصیت‌پردازی واردِ کار می‌شود. ما یک نفر را ـ از بین این چند میلیارد آدم ـ انتخاب و راجع به او صحبت می‌کنیم. وقتی که این‌طور صحبت کنیم، کتک خوردنش هم زیبا می‌شود. زیرا یک شخصیتِ مطلق است که اگر کتک بخورد، خرد می‌شود و از بین می‌رود. اگر «کرئون» در نمایش «آنتیگون» از دستِ «هایمون» کتک بخورد، خیلی مسخره می‌شود و همه می‌خندند. چون او یک نیمه خداست. ولی منِ امروزی، روزی صد تا سیلی می‌خورم، فقط سعی می‌کنم کسی نبیند. آن وقت یک‌بارش را که به تماشاچی نشان می‌دهم، تماشاچی خوشش می‌آید؛ چراکه خودش هم کتک خورده است. همذات پنداری از این‌جا شروع می‌شود. کسانی مثل همفری بوگارت معمولاً دارند آن شکلِ مطلق و اسطوره‌ای را اجرا می‌کنند و کمتر به شخصیت می‌رسند.

براندو به شخصیت می‌رسد و در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد مثل موقعیت «جوان بی‌پناه». این جوانیِ من هم هست. آن سال‌ها نمی‌فهمیدم چرا جلب می‌شوم اما می‌فهمیدم که مثلاً جیمز دین چقدر خوب بازی می‌کند. جیمز دین وقتی کتک می‌خورد و از خانه بیرونش می‌کنند و سرگشته می‌شود و... خیلی خوب است. همفری بوگارت هرگز سرگشته نمی‌شود. او همیشه قدرتمند است. گری کوپر هم. و ما همیشه مطمئنیم که او در نهایت پیروز می‌شود.

کریمی: من فکر می‌کنم در کاری که این‌ها کرده‌اند، دو نوع بازیگری ـ و شخصیت ـ در روش‌های‌شان وجود دارد. کار اصلیِ این نوع بازیگر، دعوت از تماشاگر است برای تردید کردن، برای پرهیز کردن از تعصب، برای پرهیز کردن از قاطعیت‌های کورکورانه، پرهیز از قضاوت و محاکمه؛ و نشان دادنِ این‌که حتی زیبایی‌های بشر در نقطه ضعف‌هایش است. و به نظر من این خصلتِ دنیای

www.ketabha.org

امروزمان هم هست. حتی *آل پاچینو* را هم که نگاه می‌کنیم، می‌بینیم ظاهراً خیلی قدرتمند است؛ [به‌خصوص در دورانی که پا به سن گذاشته، سعی می‌کنند چنین تصویری از او بسازند.] اما خودش آشکارا از این قضیه می‌گریزد. یعنی باز هم زیباترین لحظه‌هایش جایی‌ست که ضعفش را نشان می‌دهد، و هنوز مثلِ همان پسرِ کم و بیش نُنرِ «پدر خوانده» از هفت‌تیر برداشتن و انتقام گرفتن وحشت دارد. وقتی که این کار را می‌کند ما اصلاً احساس نمی‌کنیم که او با قاطعیت عمل کرده است و به‌نظر می‌رسد ناشی از نوعی تقدیر و جبر است که این کار را می‌کند. به همین دلیل در «گلن‌گری گلن راس» او نقشِ یک کارمندِ بنگاهِ معاملاتِ املاک را دارد که کار اصلی‌اش فریفتن مشتری‌هاست. به آن‌ها قطعه زمین‌هایی می‌فروشد که نهایتاً به سودشان تمام نمی‌شود، اما خودش به دلیلِ درصدی که از بنگاه می‌گیرد سود می‌کند. این‌جا تمام قدرتی که برای فریفتنِ آدم‌ها نشان می‌دهد، در واقع برجسته کردنِ آدمی‌ست که به ذلت و ضعف افتاده. و رازِ بازیگر مدرن این است که هرچه خود را زبون‌تر و ضعیف‌تر نشان بدهد و هرچه بتواند ضعف‌هایِ بشری را برجسته‌تر نشان بدهد، جذاب‌تر است. من این شخصیت را عملاً در بازیگریِ تو می‌بینم. من متأسفانه در سال‌های پیش چندان پیگیرِ سینمای ایران نبودم و به همین دلیل نمی‌دانم که جایِ تو در این سینما واقعاً کجاست. حالا خودت راجع به این قضیه صحبت کن؛ چون به‌نظر من، ما متأسفانه هنوز این برخورد بغرنج و پیچیده را با جهان نداریم. هنوز حتی روشنفکران ما در سینما دنبالِ نوعی قاطعیت و قطعیت هستند؛ مثل *مخملباف* که عملاً در مصاحبه‌هایش مرتب دارد حکم صادر می‌کند. و خُب از این آدم اصلاً انتظار نمی‌رود که بتواند بشر را در لحظه‌های ضعفش با جذابیت نشان بدهد. ولی آخر تکلیفِ بازیگری مثل تو با این نگاه، با این رویکرد، در چارچوب سینمای ایران چیست؟

کیانیان: من می‌خواهم که این را حمید بگوید. چون حمید تقریباً همه‌ی فیلم‌های مرا را دیده و من اصلاً به عنوانِ بازیگر در یک سریال برای حمید کار کرده‌ام. ولی فقط یک نکته را این‌جا اشاره کنم: نشان دادنِ ضعف‌ها را توسطِ بازیگر مدرن مطلق نکنیم.

www.ketabha.org

کریمی: من صرفاً برای تکیه به این مفهوم دارم این کار را می‌کنم.

کیانیان: همان کلمه‌ی «تردید» خوب است. یعنی ما در اوجِ قدرت نگران باشیم که نکند شکست بخوریم، و در اوج شکست امیدوارم باشیم که پیروز می‌شویم. ترس و امید و خوف و رجا همیشه هست. چون در زندگیِ ما همیشه همین‌طور است. این اصلاً عقیده‌ی شخصیِ من است در مورد زندگی که: «هر وقت مطمئنی شکست می‌خوری! هر وقت مطمئن شدی، خراب می‌شود! با اطمینان از این‌که بهترین راننده‌ی دنیا هستی، ننشین پشتِ ماشین چون همان‌جا تصادف می‌کنی!» اما اگر همیشه شک داشته باشیم که نکند خراب شود و اگر خراب شد بگوییم حتماً روزی پیروز می‌شویم، آن وقت خوب از آب درمی‌آید. یعنی این سیاهی و روشنی، تاریکی و سفیدی اگر دایماً با هم باشند و ما خاکستری بشویم، آن وقت تازه شخصیتِ معاصر می‌شویم، چون شخصیتِ معاصر، خاکستری‌ست. شخصیتِ غیر معاصر ـ که ریشه‌اش به اسطوره‌ها می‌رسد ـ یک رنگ دارد. یکی خوب است و یکی بد. این‌ها باید با هم بجنگند و گریزی از این جنگ نیست. و آدم خوب در نهایت پیروز است. در زندگیِ ما هم نهایتاً نیکی پیروز است، [من خودم به این مسئله معتقدم و به آن امیددارم] اما «نهایتاً»! در لحظه ممکن است پیروز نباشد. حالا می‌گویم این را مطلق نکنیم، که تأکید بر شکست و تلخ‌کامی مهم‌تر است یا بر امید و پیروزی. هر دو که با هم باشند آن وقت معنا می‌دهند. دوره‌ای مثلِ «سینمای سیاهِ» فرانسه اتفاقاً افتادن از این طرف بود. مدام بر شکست و ناکامی تأکید می‌شد. ولی جمع این دوتا با هم خوب است. همیشه هم که با کارگردانی، فیلم یا تآتر کار می‌کنم بحث را دارم. می‌گویم این شخصیت خوب است، بازی می‌کنم؛ اما آن طرفش چیست؟ یعنی زود می‌خواهم آن طرفش را هم کشف کنم. می‌خواهم در نقش چیزی هم برایِ نگفتن داشته باشم. سعی می‌کنم وقتی که به یک شخصیت نزدیک می‌شوم ـ حرف‌های برای گفتنش که معلوم است و در فیلمنامه وجود دارد ـ به عنوان بازیگر، چیزهایی که آن نقش نمی‌گوید را برای خودم کشف کنم. موقع گفتن دیالوگ، آن چیزهای دیگر را نمی‌گویم؛ ولی رنگ‌شان آن‌جا وجود دارد. در واقع سعی می‌کنم به نقش این‌طور نزدیک بشوم.

www.ketabha.org

امجد: من سوآلی داشتم که بی‌جواب ماند. آن سوآل هم این بود که به ترکیبِ خودت با نقش از قبل فکر می‌کنی یا این‌که غریزی رُخ می‌دهد؟ حتماً فکر می‌کنی. نتیجه‌ی نهاییِ هر کدام را که می‌بینی، لابد به این نتیجه می‌رسی که این‌بار خودم غالبم یا نقش غالب است، و یا برای دفعه‌ی بعد می‌خواهی راه دیگری پیدا کنی. می‌خواهم این را بدانم؛ در بعضی از کارها خودت خیلی در نقش پیدا هستی. خیلی سوارِ نقش هستی. که آخرش می‌شود «سینما، سینماست» که عملاً می‌گویند خودت برو جلوی دوربین و هرکاری کردی، کردی. حالا در ترکیب‌هایی که غیر از خودت نقش هم حضور دارد، به این ترکیب فکر می‌کنی؟ یا این‌که مثل «تمام وسوسه‌های زمین» کمی غریزی رُخ داده؛ و تصادفاً سرگشتگی نقش و سرگشتگی خودت هماهنگ شده؟ اگر آن بار، نقش برعکسِ این بود چه می‌شد؟ خودت به این فکر می‌کنی و ترکیب را عمداً انجام می‌دهی یا نه؟

کیانیان: به نوعی بله و به نوعی نه. در «سینما، سینماست» آن شخصیت اصلاً اسمش *رضا کیانیان* است. در این فیلم آن «اگر» خیلی شخصی بود؛ یعنی «اگر» *رضا کیانیان* قرار بود کارگردانی بکند ـ که من دوست ندارم این کار را بکنم ـ و آن دختری را که برای بازیگری انتخاب می‌کند، «اگر» پدرش نگذارد بازی کند، این *کیانیان* چه می‌کند؟ خُب، آن کارها را می‌کنم که در فیلم می‌بینید. یعنی خیلی به *رضا کیانیان* نزدیک است. اما در نقش‌های دیگر ...مثلاً در همان نقشی که برای تو بازی کردم؛ یک خیاط بودم. من در واقع هیچ‌وقت خیاط نبوده‌ام، و تصمیم هم ندارم که خیاط بشوم. اصلاً به دنیایش نزدیک هم نیستم. مثل این است که به من بگویید بیا نقش یک مریخی را بازی کن. خُب مریخی را ندیده‌ایم ولی می‌آییم راجع به او فکر می‌کنیم. خیاط را دیده‌ام ولی درباره‌اش فکر نکرده بودم. وقتی قرار شد خیاط را بازی کنم، در واقع می‌خواستم ببینم تو به عنوانِ کارگردان از آن نقش چه می‌خواهی. چون به‌هرحال هر آدمی لایه‌هایی دارد که تا به‌حال کشف نشده و حالا قرار است کشف بشود. تو محجوب بودنِ آن شخصیت را می‌خواستی. این شخصیت، آدم بسیار خجول و محجوبی‌ست که از همه به‌شدت وحشت دارد. از مادرش می‌ترسد. از زنش هم که جدا شده. در

www.ketabha.org

آپارتمان مسکونی‌اش مخفیانه خیاطی می‌کند و نگران است همسایه‌ها بفهمند. و در نتیجه به بچه‌اش هم می‌گوید جوری بازی کن که کسی نفهمد بازی کرده‌ای. نکته‌اش، این تردید و انکاری‌ست که در نقش وجود دارد. من باید فکر و ذکرم را می‌گذاشتم بر این‌که «اگر» قرار باشد تو از مادرت حساب ببری، از زنت جدا شده‌ای، و هیچ‌کس هم نباید بفهمد که تو وجود داری ـ اگر وجود داشته باشی ممکن است اتفاق بدی پیش بیاید ـ پس باید همه چیز را انکار کنی. اصلاً من وجود ندارم. در ضمن خجول هم هستم. خُب این‌ها را که دارم می‌گویم، حرکاتم دارد تغییر پیدا می‌کند؛ می‌خواهم خودم را از شما پنهان کنم. در واقع من از این زاویه به آن نقش نزدیک شدم. با این تفاوت که وقت نوشتن، آن نقش را برایِ من نوشتی و حتی مقداری از تکیه کلام‌های مرا هم در آن گذاشتی، و اسم این شخصیت هم رضاست. اما در واقع اصلاً مثل «سینما، سینماست» فکر نکردم که او *رضا کیانیان* است. این‌جا فکر کردم آن *رضا کیانیان* است که هیچ‌کس نباید حضورش را بفهمد. آن‌قدر بایستی مثل سایه باشد که هیچ‌کس او را نبیند. در ضمن باید کارش را هم بکند، چون باید پول دربیاورد و لباس مشتری را بدهد: پس یک تناقض دارد؛ و این تناقض است که آن‌جا زیبایی می‌آفریند.

امجد: تناقض این است که تو در زندگیِ واقعی می‌توانی خودت را پنهان کنی؛ بروی توی اتاقت و در را ببندی، ولی در سینما فرق می‌کند. می‌خواهی خودت را پنهان کنی؛ می‌روی توی اتاق، ولی دوربین دنبالت می‌آید.

کیانیان: این چیزی که می‌گویی، نکته‌اش در بازیگری‌ست. بازیگر همیشه دارد خودش را ارایه می‌دهد. مدام می‌گوید مرا ببینید. این است آن تناقض که: نگاه کن من چقدر دیده نمی‌شوم. نگاه کن که نباید دیده شوم. این آن تناقضِ خودِ بازیگری‌ست.

من هم قبلاً با چیزی که بازیگرانِ جوان و ناآزموده درگیرش هستند، درگیر بودم. قبلاً برای خودم حرکاتی را «کرئوگرافی» [طراحی حرکت] می‌کردم؛ که دست‌هایت را این‌طور حرکت بده، این‌طور بایست، این‌طور تکیه بده، و... خب؛ این تفکر غلط چطور در من به‌وجود آمد؟ معمولاً به هم می‌گوییم فیلم «پدر خوانده» را دیده‌ای؟ دیدی *مارلون براندو* چطور روی تاب نشست؟ البته او

www.ketabha.org

خیلی زیبا رویِ تاب می‌نشیند، ولی مطمئن هستم که *براند* و اصلاً فکر نکرده که مثلاً اول دستِ چپ‌اش را بگذارد بعد به سمتِ راست نگاه کند و بعد بنشیند. او به آن شخصیت فکر کرده ـ مثل همین خیاط که نباید دیده بشود ـ؛ خُب وقتی من قرار بود که بنشینم، طوری می‌نشستم که دیده نشوم. ولی به آن فکر نمی‌کردم. مثلِ رانندگی؛ به گاز و کلاچ و ترمز فکر نمی‌کردم. این‌جاست که آن غریزی بودن به چشم می‌آید. من هم زمانی فکر می‌کردم که حرکاتم باید مثل فلان بازیگر باشد و نتیجه بد می‌شد. خودم هم بدم می‌آید وقتی آن کارها را می‌بینم. بارها وقتی که سینما فیلمم را نشان می‌داد، این‌قدر از خودم بدم می‌آمد که سعی می‌کردم در میان مردم دیده نشوم که نکند بفهمند من همان آدم هستم. ولی حالا طور دیگری به نقش نزدیک می‌شوم. دیگر به این کاری ندارم که چطور حرکت می‌کنم. *ایرج* می‌گوید که من در نقش‌ها پُرحرکتم؛ ولی اتفاقاً در دو نقش اصلاً حرکتِ زیادی ندارم. یکی همان نقشِ خیاط است که آن‌قدر مهجور است که اصلاً باید دیده نشود ولی ضمناً دیده هم بشود. یکی هم «آژانس شیشه‌ای»ست که اصلاً آن حرکات را ندارم یعنی دست‌هایم زیاد حرکت نمی‌کنند. یا حرکت‌های متقاطع ندارد و شلوغ نیستم.

امجد: من فکر می‌کنم فقط حرکتِ بیرونی نیست، چیز دیگری هم هست که در بینِ بازی‌هایت مشترک است: یک شخصیت نیمه عصبیِ آماده‌ی انفجار که خیلی سریع جوش می‌آورد. صدایش پایین است، یکباره خیلی بالا می‌رود. ناگهان داد می‌زند و چیزهایی را تکرار می‌کند. چیزی را سه بار می‌پرسد. این آدمی‌ست که در نقش‌های مختلف تو دیده‌ایم. در «آژانس شیشه‌ای» این هم نیست. اصلاً نقشِ آدمِ خونسردی را بازی می‌کنی که به رغم هر تلاطمی در درون، همه را خنثی می‌کند و خودش را خونسرد نگه می‌دارد و می‌خواهد به‌کلی آرام باشد.

کیانیان: دقیقاً درست است.

امجد: بیانش هم همین‌طور است. جوش آوردن‌ها هم. نگاه‌ها هم. اصلاً جوش آوردن دیگران را مسخره می‌کند. آن‌ها دارند جوش می‌زنند...

کیانیان: ... اصلاً خودش جوش آورده ولی بروز نمی‌دهد. این آن چیز

www.ketabha.org

است برای نگفتن. حالا در مورد همین دو نقشِ آقا رضای خیاطِ «خانواده‌ی رضایت» و آقای سلحشورِ «آژانس شیشه‌ای» که هر دو حرکات بیرونیِ زیادی ندارند بگویم؛ [اول این‌که آن حرکات اصلاً شگردِ من نیست. آن حرکات در وجود روزمره‌ی من هست و اگر نقش اجازه بدهد خودش از این حرکات وام می‌گیرد؛ اگر هم اجازه ندهد، وام نمی‌گیرد.] اما آن رضایِ خیاط جای جوش آوردن دارد. در جایی آن اواخر اصلاً طوفان می‌کند. در «آژانس شیشه‌ای» هم یک جا هست که طغیان می‌کند. اما طغیانی که طغیان نیست. همان‌جا که می‌خواهد به حریفش ثابت کند که «تو دهه‌ات تمام شده و...» ولی با این‌همه یک عالم چیز در ذهنش هست که آن‌ها را نمی‌گوید و اگر برای تماشاگر جذاب است به این دلیل است که بفهمد آن‌ها چیست؟ در مورد نقش «سلحشور» مهم این است که او مأمور اطلاعاتی‌ست. مأمور اطلاعاتیِ عالی‌رتبه هم هست. خیلی چیزها را می‌داند. تقریباً به همه چیز واقف است. ولی در ضمن می‌فهمد که امروز وظیفه‌ی یک مأمور اطلاعاتی این است که مملکت باید فلان طور باشد. پس سعی می‌کند آن حرف‌ها را اصلاً به زبان نیاورد. یکی از وجوه او این است که یک عالم چیز می‌داند که هیچ‌وقت نمی‌گوید. در نتیجه وقتی آن طرف شلوغ است و او باید آرام کند، خودش هم باید آرام باشد. پس قضایا آن‌طور که برای دیگران مهم است برای او مهم نیست. مهم چیزهای دیگری‌ست. این‌ها برای او بچه‌بازی‌ست. بایستی حل‌شان کند تا زودتر به آن مسایل مهم برسد. آن مسایل مهم را هیچ‌وقت نمی‌گوید. در ضمن وقتی که با «حاج کاظم» بحث می‌کند، می‌فهمد که او آدم باسوادی نیست. فقط یک آدم آرمان‌خواه است که شلوغ است و جوش آورده. خُب پس حرف‌های بزرگ را هم نمی‌تواند به او بزند. باید چیزی بگوید که او بتواند بفهمد. فقط چند کلمه ـ مانند «دهه‌ی تو نیست» ـ می‌گوید که شاید هم او نفهمد. پس آنچه می‌گوید در اصل روشن می‌کند که او چقدر حرف نمی‌زند. این تناقضی که در شخصیت هست آدم را می‌رساند به آن‌جا که لزومی ندارد حرکتی بکند. اصلاً تصمیمی نگرفتم که این کار را بکنم یا آن کار را.

امجد: شاید دارم سلیقه‌ای حرف می‌زنم. ولی من در قیاسِ این دو بازی با

www.ketabha.org

بازی‌ات در فیلمی مثل «سینما سینماست» ـ که در ترکیب خودت با نقش، دیگر تماماً خودت هستی ـ جنسِ بازی و پیچیدگی‌های آن دو تا را بیشتر دوست دارم و ترجیح می‌دهم. در «خانواده‌ی رضایت» کمتر، چون به‌هرحال آقا رضای خیاط یک تیپ بود و در اندازه‌های تیپ می‌ماند. در «آژانس شیشه‌ای» پیچیدگی خیلی بیشتر است. خود موقعیت هم به پیچیدگی دامن می‌زند. آن وسط باید وانمود کنی که در کمال آرامش داری صحبت می‌کنی؛ ضمناً در حالِ کتک‌کاری هم هستی و هفت‌تیری هم از جورابت درمی‌آوری. همچنان به آرامش هم وانمود می‌کنی. این‌ها خودش موقعیت‌هایی‌ست که پیچیدگی کار بازیگر را بیشتر می‌کند. هرچه پیچیدگی بیشتر می‌شود، جذاب‌تر هم می‌شود. جاهایی که فیلمنامه و کارگردانی و موقعیت، پیچیدگی را از «تو»ی بازیگر دریغ می‌کند، یا آن ابعاد متعدد را به تو نمی‌دهد و بیشتر می‌خواهد که خودت باشی این جذابیت کمتر می‌شود. شاید چون من خودت را می‌شناسم فیلم «سینما، سینماست» به‌دلم نمی‌نشیند. ولی به‌نظرم حداقلش این است که در «سینما، سینماست» اصلاً پیچیدگی وجود ندارد. برای همین، در فیلم حتی جذابیت‌های شخصی و واقعی خودت هم رنگ باخته‌اند.

کیانیان: *ایرج درباره‌ی جایگاه پرسید و من خواستم جواب این سوآل را تو بگویی.*

امجد: مثل هر بازیگر دیگر، تو هم یک شخصیتِ خارج از پرده داری و یک شخصیتِ روی پرده. بخشِ خارج از پرده در مورد تو، پیشینه‌ی جدّی تآتری، تحصیلات، مطالعات، مقالات و غیره است که تصویری جدّی از تو می‌سازد. شخصیتِ روی پرده هم به‌هرحال جدا از شخصیتِ خارج از پرده نیست. وقتی فیلمی از تو می‌بینم، متوجهم این همان بازیگرِ فرهیخته‌ی با آن ویژگی‌هاست. اما نکته این‌جاست که دستِ تو در شکل دادن به شخصیتِ خارج از پرده‌ات بازتر است، یا اختیارش با خود توست. در مورد شخصیتِ روی پرده، تصمیم‌گیرنده و تعیین‌کننده فقط خودت نیستی، دست‌کم در شرایط امروز و این‌جا، قضیه کمتر به خودت برمی‌گردد. هر بازیگر برای این‌که دیده بشود، به شهرت و جاذبه‌ای نیازمند است که می‌کوشد دیر یا زود به دست آورد.

www.ketabha.org

بازیگری مثل خسرو شکیبایی این شهرت و جاذبه را به‌حق و به‌جا به‌دست آورده؛ اما از عوارض این شهرت هم در امان نیست. وقتی سراغش می‌روند، ممکن است نقشی داشته باشند که فکر کرده‌اند خسرو شکیبایی از عهده‌اش برمی‌آید؛ ممکن هم هست که خواسته باشند از شهرت او بهره ببرند و فقط فیلمی با خسرو شکیبایی ساخته باشند. یعنی وقتی بازیگر جایگاه اجتماعی پیدا می‌کند، اجتماع و سلایقش هم به جمع تصمیم گیرندگان در مورد کارنامه و سرنوشت هنری او اضافه می‌شوند. تو هم، پیش از شهرتی که سریال «شلیک نهایی» برایت آورد، آرام آرام کارت را می‌کردی و شاید نقش‌های رنگین‌تری بهت پیشنهاد می‌شد. بعد از شهرت با نقش «جمشیدِ» آن سریال، گرچه پیشنهادهای بیشتری دریافت کردی، ولی تقریباً همگی نقش مهندس یا نقاش یا شاعرِ مو بلندی بودند که احتمالاً اعتیادکی هم داشته باشد! کسانی نقش روشنفکر را به تو پیشنهاد داده‌اند که احتمالاً خیلی‌های‌شان اصلاً روشنفکر نبوده‌اند، و به‌جای قابلیت‌های واقعی‌ات، آن تصویرِ پذیرفته شده و شناخته شده‌ی تو را ـ برای تکرار موفقیت‌های تضمین شده ـ می‌خواسته‌اند. به‌عبارت دیگر، تبدیل شدنت به ستاره، دامنه‌ی اختیارت را در انتخاب نقش محدودتر می‌کند یا کرده است. گرچه دیده‌ام که در انتخاب سخت می‌گیری و بسیاری پیشنهاداتِ این مدت را به همین دلایل نپذیرفته‌ای، ولی در نهایت وقتی قرارداد می‌بندی و جلوی دوربین می‌روی، تازه خواهی فهمید چیزی که از تو می‌خواهند، احتمالاً همان قبلی‌ست. خب، حالا و با این زمینه، بازی‌ات در «آژانس شیشه‌ای» کمک بزرگی به تثبیت جایگاه و قابلیت‌ها و کارنامه‌ات کرده است، نه فقط به‌خاطر قدرت بازیگری خودت در این فیلم، بلکه به این دلیل که این‌بار ازت تکرار «جمشید» را نخواسته‌اند. قابلیت‌هایی که در این فیلم ارایه کرده‌ای بالاتر از استاندارد معمول بازیگری در سینمای ایران است؛ و حالا می‌شود به این فکر کرد که بازیگری جایش را پیدا کرده است؛ چه در نقش اصلی و اول ظاهر شود و چه نه؛ به‌هرحال در جایش درست نشسته و قدرت خودش را نشان می‌دهد. ممکن است بگویی که این همه‌ی قدرتم نیست. خب منتظر فیلم‌های بعدی‌ات می‌مانیم، ولی بستگی دارد که از حالا به بعد، از تو

www.ketabha.org

تکرارِ «سلحشور» را بخواهند یا نه. جمع‌بندی کنم؛ حالا چیزهای زیادی به‌دست آورده‌ای، از شهرت تا اثبات قابلیت‌ها، با این‌همه ادامه‌ی موفقیت در کارنامه‌ات کاملاً بستگی دارد به‌این‌که نقش خوبی سراغت بیاید، فیلمنامه‌ی خوبی نوشته شود، موقعیت خوبی شکل بگیرد، یا نه.

کیانیان: همه‌ی این‌ها هست. فیلمنامه‌ی خوب، کارگردان خوب و...، ولی مهم این است که چی به سراغ آدم می‌آید. بخشی از سینمای ایران ـ البته در خارج هم همین‌طور است، منتها آن‌ها تجربیات و فهم‌شان قدری، بر اثر زیاد ساختن و... گسترش پیدا کرده ـ...

امجد: آن‌جا ممکن است فیلم‌های خوب هر سال‌شان ده تا باشد، ولی این‌جا شاید یکی باشد؛ و در آن یکی هم ممکن است نقشی برایِ تو نباشد.

کیانیان: ... در نتیجه سینمای ایران یا دست‌کم بخشی از سینمای ایران ـ به تمامِ دلایلی که می‌گویی و به دلیل این‌که پولش برنمی‌گردد ـ محافظه‌کار است. دوست دارد که پایش را جایِ سفت بگذارد. اگر من نقشی با موی بلند بازی کردم و گرفت، دیگر دوست ندارد که موی من کوتاه بشود، و می‌ترسد که نکند این‌بار نگیرد. می‌گویند فعلاً با همین که گرفته کار کنیم. من این تجربه را به شکلِ عیانی در اولین فیلمی که بازی کردم ـ نقش دکتری که بعد از سال‌ها برمی‌گردد و عاشق دختری‌ست که دختر عاشق او نیست ـ دیدم. بلافاصله بعد از آن همین نقش به من پیشنهاد شد، که اصلاً حیرت کردم. بارها و بارها از من همان نقشِ قبلی خواسته می‌شود، و همین‌طور در حال تکرار است. برای‌شان مهم این است که پا را جای سفت بگذارند و ضرر نکنند. ما هم همه‌اش منتظریم که پای‌شان را جایِ سفت بگذارند ولی روی جای سفتِ بازیگری‌ام، نه ظاهرم! منتظریم بفهمند اگر این بازیگر توانست در این استاندارد بازی مناسبی ارایه بدهد، یا دوبار، سه‌بار توانست نشان بدهد که در نقش‌های مختلف می‌تواند بازی کند پس چهارمی‌اش را هم قاعدتاً باید بتواند. خب این موضوع را باور نمی‌کنند. الآن موهایم را حسابی کوتاه کرده‌ام. فکر می‌کنی به چه دلیل؟ اصلاً دلیلش همین است. چون من بعد از آن سریال و دو تا فیلم که با موی بلند بازی کردم، پشت موها پنهان شده بودم. اصلاً خوشم نمی‌آید که پشتِ چیزی، نقشی،

www.ketabha.org

لباسی و حتی پشتِ موهایم پنهان شوم.

کریمی: حالا می‌خواهم از زاویه‌ی آن بحثی که داشتیم هم به موضوع نگاه بکنیم. تو به‌عنوان بازیگری که صاحبِ سبک و روش هستی و نهایتاً دوست داری به همان تردیدهایی که می‌گفتیم تجسم ببخشی؛ نوعی پیچیدگی، نوعی روشنفکری در نقش‌هایت عرضه می‌کنی. حالا با یک نمونه می‌خواهم نظرم را مشخص بکنم. در «سرزمینِ خورشید» خسرو *شکیبایی* ـ که او هم بازیگرِ تحصیل‌کرده‌ی خودآگاهی‌ست و صاحبِ سبک و روش ـ نقشِ یک دکتر را بازی می‌کند. این دکتر مورد انتقادِ فیلمساز است، و او را به‌عنوانِ روشنفکر زیر ذره‌بین قرار می‌دهد و نقدش می‌کند. او ترسوست و عینکش یک نماد است. جایی که عینک را برمی‌دارد حرف‌های حسابی می‌زند. جایی‌که عینک دارد ضعف نشان می‌دهد. در صحنه‌ای دکتر در قایق است و یک میگ عراقی حمله می‌کند، بعد خسرو *شکیبایی* سینه‌اش را می‌شکافد و فریاد می‌زند «بیا، بزن!» این کار را زیر بازارچه می‌شود کرد و با چاقو، ولی نه با میگ و هواپیمای جنگنده‌ی امروزی. این واکنش فی‌نفسه غلط است و از لحاظ منطق انسانی هیچ‌جایی ندارد؛ مخصوصاً وقتی با یک روشنفکر طرف هستید. خُب، بزرگترین بازیگر دنیا هم باشد، هر کاری بکند نتیجه‌ی این صحنه مضحک است؛ چون در ذاتِ خودش دچار تناقض است. چه از لحاظ روانشناسی، چه از لحاظ واقعگرایی. منظور من این است که تو توانایی‌هایی داری، دیدگاه‌هایی داری، جهان‌بینی‌ای داری. خودت فکر می‌کنی چقدر برآورده می‌شود و چقدر به آن پاسخ داده می‌شود؟ چون یک مشکل بازیگرها این است که هر قدر بزرگ و مهم باشند، نهایتاً باید انتخاب بشوند. یعنی بازیگر، مؤلفی‌ست که پیشاپیش مؤلف دیگری باید وجود داشته باشد و انتخابش کند.

کیانیان: بازیگر اصلاً انتخاب نمی‌کند. سخت‌گیری‌اش فقط در این است که بعضی چیزها را انتخاب نکند. نمی‌شود که من بروم و بگویم، آقای *بیضایی* یا آقای *مهرجویی* من خودم را انتخاب کرده‌ام برای نقشی که شما نوشته‌اید. این خیلی خنده‌دار است. در صورتی‌که می‌تواند خنده‌دار نباشد. ولی ما روی‌مان نمی‌شود این کار را بکنیم. بارها شده برای بعضی از فیلنامه‌هایی که خوانده‌ام،

www.ketabha.org

دیده‌ام خودم برای این نقش خوب هستم. ولی من که نمی‌توانم بروم بگویم من برایِ این نقش خوب هستم.در صورتی‌که مثلاً فکر می‌کنم بعضی وقت‌ها باید بروم و بگویم.

کریمی: بعضی وقت‌ها این اتفاق در دنیا افتاده. فرض کن بازیگری پولدار است و موقعیتش خوب است. مثل *وارن بیتی* یا *کرک داگلاس*، و می‌رود حقوق یک رمان را برای فیلمی با بازی خودش می‌خرد.

کیانیان: او حتی کارگردانش را هم انتخاب می‌کند. ولی آنچه راجع به عکس‌العملِ خسرو در آن فیلم گفتی می‌پذیرم. ببین، خیلی اوقات کارگردان از ما می‌خواهد کارهایی را انجام بدهیم. آیا ما باید انجام بدهیم؟ به‌نظر من لزوماً نه. چون ما عروسکِ خیمه‌شب‌بازی نیستیم. بازیگری هستیم که خودمان فکر داریم. بعضی موقع‌ها هم هست که ما به کارگردان پیشنهاد می‌کنیم. آیا کارگردان باید همیشه بپذیرد؟ نه. در این تقابل که من چه می‌گویم و کارگردان چه می‌گوید است که آن نقش به‌وجود می‌آید. مثالش هم اتفاقاً همین فیلم «کیمیا»ست. نقش من در فیلم «کیمیا» یکی از نقش‌هایی بود که باعث شد من بالاخره در سینما دیده بشوم. تا قبل از آن توی سینما زیاد دیده نمی‌شدم. وقتی که گفتند بیا و رفتم، آقای درویش گفتند که نقشی در این فیلم به اسم سعید هست که می‌خواستیم مسن باشد ولی در فیلمنامه در نیامده؛ و نقش‌اش فقط در حد اطلاع‌رسانی‌ست. شخصیت نیست. می‌خواستیم بدهیم به آقای *انتظامی* که ایشان به نقش تبدیلش کند تا از آب دربیاورد. خُب *انتظامی* سرِ فیلم «جنگ نفتکش‌ها» بود. درویش گفت آنقدر چرتکه انداختم که چه کسی را برای درآوردن این نقش بیاوریم، تا رسیدیم به تو، که چون پشتوانه‌ی تآتری و چه و چه داری، این نقش را دربیاوری واقعاً هم وقتی فیلمنامه را خواندم دیدم اصلاً نقشی نیست. مقداری اطلاعات است که آن اطلاعات را با تلفن هم می‌شد رد و بدل کرد. نشستم و با درویش صحبت کردم. من پیشنهاد می‌کردم. درویش پیشنهاد می‌کرد. بعد درویش دو سکانس از فیلمنامه را بر مبنای پیشنهادهایی که داده بودیم حذف کرد. کم‌کم شخصیتی شکل گرفت. در آن فیلم من و کارگردان بده‌بستان خوبی داشتیم. یعنی درویش پیشنهادهایی می‌داد، که لزوماً من قبول

www.ketabha.org

نمی‌کردم. من پیشنهادهایی می‌دادم که لزوماً درویش قبول نمی‌کرد. ولی خیلی چیزها را هم من می‌گفتم که او می‌پذیرفت و بالعکس. وقتی که فیلم را می‌دیدم [خودم یکی از سرسخت‌ترین منتقدهای خودم هستم، چون می‌فهمم که کجاهایش را گند زده‌ام.] دیدم به یک شمایلِ قابلِ باوری رسیده.

حالا آن صحنه از «سرزمین خورشید» را نمی‌دانم خودِ خسرو *شکیبایی* پیشنهاد کرده یا درویش؛ ولی هر دوشان مقصرند. چون به‌هرحال هر دو آن‌را قبول کرده‌اند. این مهم است که ما عکس‌العملِ شخصیت در مقابلِ میگ عراقی را پیدا کنیم. کارگردان اصلاً قرار نیست به بازیگر بگوید چکار کند. چون کارگردان می‌خواهد این موقعیت و این شخصیت و این حس در این صحنه دربیاید. خوب آن‌جا دیگر به من مربوط می‌شود. من ادامه می‌دهم تا کارگردان بپذیرد، تصویر شود و غیره.

امجد: صحبت «کیمیا» بود، زمان نمایش «کیمیا» مقاله‌ای نوشتی درباره‌ی این تجربه که در هر سکانسی از بازیِ شخصیت «سعید» او را جور دیگری ببینی. [این مقاله در همین مجموعه مقالات هم آمده است.] این نوع تجربه‌ها چقدر می‌تواند شخصی باشد، یا چقدر می‌تواند در سطح خود آن فیلم عمومی بشود، چقدر می‌تواند از عوامل دیگر فیلم برای همان تجربه کمک بگیرد یا اصلاً برای فیلم‌های دیگر هم جواب می‌دهد یا جسته‌گریخته است؟

کیانیان: این تلاشی بود برای بُعد دادن و شخصیت ساختن از آدمی که در فیلمنامه بیشتر محملی برای ارایه‌ی مقداری اطلاعات بود. طبعاً این کار نمی‌تواند الگویی برای فیلم‌های بعدی باشد. هر فیلم راه حل خودش را می‌طلبد.

امجد: بله، و همان هربار یک راه حل تازه را چطور می‌شود پیدا کرد؟ خودت چکار می‌کنی؟

کیانیان: راست می‌گویی؛ تا به‌حال به این مسئله فکر نکرده بودم. به نظرم وقتی نقشی باشد، فیلمی باشد، کارگردانی باشد، بازیگرِ مقابل باشد، و...، با همه‌ی این‌ها می‌شود به آن راه حل رسید. ولی از قبل اصلاً نمی‌توان گفت چطور. در هر فیلمی به‌خصوص در فیلم‌های آخر، سر همان کار به نقشه‌ای

www.ketabha.org

می‌رسیدم. مثلاً در «شلیک‌نهایی» نقش جمشید که من بازی کردم، نقش آدم‌خوبی نیست. قاعدتاً آدم بدی‌ست. اما خب، ما چکار باید بکنیم که فقط آدم بدی نباشد؟ داشتم به این فکر می‌کردم که این نقش یک آدم معتاد است که زن و بچه‌اش را رها کرده و اصلاً نمی‌رود آن‌ها را ببیند و شروع کرده است به همکاری کردن با باند تبهکاران و قاچاقچیان؛ به این بدی! خوبی‌های این آدم کجاست؟ من اصلاً تمام همّ و غمم در آن مجموعه این بود که خوبی‌های این آدم را کشف کنم. بعضی از خوبی‌های آن آدم را در ساخت و فیلمنامه با کارگردان به توافق رسیدیم که نشان داده شود، که خیلی کم رنگ بود. بقیه‌اش تماماً خوبی‌هایی بود که کم‌کم پیدا کردم. مثلاً زمانی که با زن و بچه‌اش روبه‌رو می‌شد، تماشاگر می‌فهمید که او چقدر زن و بچه‌اش را دوست داشته است؛ و تماشاگر تا آن‌جا نفهمیده بود. بدی‌های این شخصیت که وجود داشت، می‌خواستیم حالا خوبی‌هایش را نشان بدهیم؛ و خوبی‌هایش همان چیزهایی بود که اصلاً نمی‌گفتیم و اصلاً در نقش نشان نمی‌دادیم. مثل همان چیزهایی که از شخصیت «سلحشور» در «آژانس شیشه‌ای» گفتم، ولی نشان نمی‌دادیم؛ حرف‌هایی که داشت و نمی‌زد. یا آقارضای خیاط در «خانواده‌ی رضایت» با این قرارداد که نباید دیده شوم، نباید فهمیده شوم، همین نبایدها را در خودم جمع می‌کنم و بعد آن‌ها را نشان می‌دهم.

کریمی: یک نکته درباره‌ی «شلیک نهایی» به‌نظرم می‌رسد، که همان موقع که می‌دیدم توجهم را جلب کرده بود. آن‌جا تو در بخش اعظمی از کار نقش منفی داری و نقش مثبت مال *داریوش فرهنگ* است. ولی آدم شخصیت تو را بیشتر دوست دارد. می‌خواهم این‌جا به یک نتیجه‌گیری کلی دیگر برسم که شاید قابل تعمیم باشد: کار بازیگر واقعاً از یک لحاظ خیلی انسانی و به نحوی بخشایش‌گرانه است. به این معنی که وقتی یک بازیگر نقشی را قابل لمس‌اش می‌کند، عملاً ما را از محاکمه‌ی آن نقش دور می‌کند؛ همان‌قدر که قابل لمس‌اش می‌کند. کافی‌ست که نقش ـ ولو ـ منفی را چون انسان ببینیم و قضاوت کنیم. بعد کسی که قابل لمس شود، قابل درک می‌شود، و کسی که قابل درک شود قابل بخشایش هم می‌شود و حالا می‌شود نقطه‌های ضعف‌اش را بخشید. هنر

www.ketabha.org

بازیگری واقعاً در ذات خودش می‌تواند چنین خصلت و ویژگی اخلاقی غریبی داشته باشد. به‌عنوان نمونه‌ی مشخص، این کار را خسرو شکیبایی در «سارا» خیلی خوب انجام داده است. یک کارمند ذلیلِ رشوه‌گیرِ رشوه‌خوارِ فاسد را آن‌قدر خوب قابل لمس کرده که ما دیگر او را به‌عنوان شخصیت منفی محکوم نمی‌کنیم. برای ما منفی هست اما حاضریم او را ببخشیم و به شرایطی که او را به این‌جا کشانده فکر بکنیم. در «شلیک نهایی» هم این‌طور بود، یعنی با این‌که داریوش فرهنگ نقش مثبت دارد و ظاهراً طبیعی به‌نظر می‌رسد که ما نقش او را دوست داشته باشیم و نه «جمشید» را؛ اما عملاً برعکس است. واکنش مردم هم که در کوچه و خیابان می‌دیدیم، همین بود.

کیانیان: بحثی که راجع به اخلاق در بازیگری می‌کنی کاملاً درست است. حالا می‌گویم چرا. یک‌بار که پیش آقای *الهی قمشه‌ای* بودم، می‌گفتند که می‌دانی بازیگرها چکار می‌کنند؟ بازیگر تجربه‌ای را با وجود خودش انجام می‌دهد و آن را در اختیار تماشاگر قرار می‌دهد. و تماشاگر به علت دریافت آن تجربیات در چند ساعت، چند سال پیر می‌شود، یعنی چیزهایی را می‌فهمد که لازم است آن‌ها را سال‌ها زندگی بکند تا بفهمد، اما با دیدن کار بازیگر دیگر لازم نیست آن را تجربه کند. حالا از طریقِ بازیگر آن‌را می‌فهمد و چند سالی پیر می‌شود.

امجد: این همان مفهوم لذت تراژیک است؛ یعنی تماشاگر بدون آن‌که در مخاطره بیفتد از به مخاطره افتادن دیگران لذت می‌برد و به‌هیجان می‌آید.

کیانیان: بله. حالا نکته‌ی ظریفش همان بحث‌های قبلی‌ست که خودتان می‌گفتید. ببینید، ما همه گناهکاریم. کی گناهکار نیست؟ همه دست‌مان آلوده است. خب، ولی سعی می‌کنیم دست‌مان آلوده نباشد، یا حداقل بقیه نفهمند که ما دست‌مان آلوده است. بازیگری که در یک نقش نشان بدهد دستش آلوده است، اما با این‌حال، کارهای خوبی هم می‌کند، حداقل دست دیگرش آلوده نیست. یعنی خاکستری‌ست، ملغمه‌ای از این دو تا است، گناه و ثواب، خوبی و بدی. این نکته تماشاگر را در واقع به اصطلاح تطهیر می‌کند. تماشاگری که دوست ندارد بگوید من هم گناهکارم، می‌بیند که بازیگر گفت من گناهکارم، پس دوستش دارد، به او نزدیک می‌شود، و او را از خود می‌داند. تماشاگر کسی

www.ketabha.org

را که اصلاً گناهکار نباشد و آدم کاملاً خوبی باشد دوست ندارد.

در مصاحبه‌های تلویزیون با مردمی که در صف‌های قند و شکر و مرغ ایستاده‌اند و از آن‌ها می‌پرسند «پیامی برای ملت ایران ندارید؟» طرف یک لحظه قبل دارد به صف و غیره فحش می‌دهد، ولی تا دوربین را می‌بیند می‌گوید «بسم‌الله الرحمن الرحیم، نه انشاء الله خوب است و همه چیز دارد درست می‌شود و ماه آینده هم که دولت گفته است فلان‌طور می‌شود و خوب می‌شود و...» و دوربین که می‌رود، بقیه‌ی فحش‌هایش را ادامه می‌دهد. یعنی ما همیشه یک شخصیت خوب داریم و آن شخصیت خوبی‌ست که باید به همه نشان بدهیم. قهرمانی هم که همیشه خوب است همان شخصیت کلیشه‌ی «خوبی»ست. ذاتاً خوب است و خوبی‌اش را به مردم می‌فروشد. و درست نقطه‌ی مقابلش هم آن آدم‌های بد هستند که باید از آن‌ها بدمان بیاید؛ اما آن‌ها هم مثل ما نیستند. اگر کسی «این وسط» باشد، مردم می‌گویند، این از ماست، مثل خودمان است. آن وقت تجربه‌های اخلاقی او به تماشاگر منتقل می‌شود و تماشاگر چون شب و روز با او زندگی می‌کند، او را دوست دارد، چون او را از خودش می‌داند و آن تزکیه‌ی اخلاقی اتفاق می‌افتد.

امجد: شما وقتی می‌روید تعزیه می‌بینید از ابتدا معلوم است که با کدام جبهه موافقید و با کدام جبهه مخالف. برای همین همه چیز هم برای شما و هم برای اجرا کنندگان از پیش معلوم است. در نتیجه شما با هیچ‌کدام از بازیگرها احساس نزدیکی ندارید. با خود آن کهن الگویی که او دارد بازی می‌کند رابطه برقرار می‌کنید، ولی هیچ تصمیم دیگری نمی‌گیرید و چون امکان تنقید هم ندارید، به شخصیت‌ها نزدیک نمی‌شوید. شما به عنوان تماشاگرِ تعزیه به خودتان اجازه نمی‌دهید که خودتان را در سطح امام حسین بدانید و به شِمر اجازه نمی‌دهید که خودش را به شما نزدیک بکند. با هیچ‌کدام نزدیک نیستید. با اسطوره، به کهن‌الگو و به شکل مطلق اصلاً نمی‌توان نزدیک شد. با آدمی که مثل خودمان زمینی و خاکی باشد می‌توانیم نزدیک شویم. شکلی از این کهن‌الگوهای خیر و شرِّ مطلق که مثلاً در نمایش‌های آیینی‌تر، در خود آیین یا در شکل‌های بدویِ نمایش هست، در سینما تبدیل می‌شود به ـ«آرتیسته» و «رییس

www.ketabha.org

دزدها» در نوعی از سینما که با همان کهن‌الگوها کار می‌کند. شکل دیگری از سینما که شخصیت می‌سازد و از آن الگوها فاصله می‌گیرد، آدم‌هایش ملموس‌ترند. در مثالی که تو می‌زنی صِرف قدرت بازیگری نیست که آدم منفی را مطلوب می‌کند؛ برای این‌که، در همان مجموعه، شخصیت‌های منفی دیگری هم بودند که این‌قدر محبوب نشدند، یا آدم مثبتی هم بود که این‌قدر محبوب نشد. بیشترین علت محبوبیت، نوع نگاهت به این شخصیت است که نه آن «آرتیسته» است و نه آن «رییس دزدها»؛ به عمد این‌ها را با هم ترکیب می‌کنی که بشود انسان. آرتیسته شکل کوچک شده‌ی اَبَرانسان است. آدم بد هم شکل دیگری از اَبَرانسان است. کوچک شده‌ی شیطان و خدا هستند که با ما یکی نیستند. برای همین با کسی نزدیک‌تر می‌شویم که شخصیت را انسانی‌تر و از جنس خود ما درآورده باشد.

کیانیان: دقیقاً. تا زمانی که به یکی از این نهایت‌ها وابسته باشیم شخصیت انسانی نیستیم، بیشتر مفهومیم. تماشاگر ممکن است از مفهوم خوشش هم بیاید، ولی با مفهوم، همذات نمی‌شود. در تعزیه‌ی امام حسین چکار می‌کنند که تماشاگر همذات بشود؟ از کودک شش ماهه‌ی امام حسین صحبت می‌کنند؛ و از علی اکبرِ نوجوان، که نزدیک ازدواجش است ولی شهید می‌شود؛ از حضرت ابوالفضل که کنار رودخانه آب نمی‌خورد ولی برای بقیه آب می‌برد.

امجد: عواطف انسانی قابل لمس را به کار می‌گیرند؛ مثلاً تشنگی را.

کیانیان: بله، و حالا پل زده می‌شود و ما وصل می‌شویم به آن مفهوم، یا اَبَرانسانی که بر صحنه است.

امجد: برگردیم به مباحث قبلی؛ به مفاهیمی که *ایرج* نام برد، بازیگر مؤلف، و سبک در بازیگری.

کیانیان: بله. چه تعریفی می‌شود از بازیگر صاحب سبک داد؟ سبک در بازی یعنی چه؟

کریمی: در مورد بازیگر مؤلف، من واقعاً به وجود چنین نقش و شخصیتی اعتقاد دارم، اخیراً چیزی در مورد *فیلیپ نوآره* نوشته بودم و در آن به‌طور مشخص، *نوآره* را به‌عنوان بازیگر مؤلف معرفی کردم، هر چند شاید چندان

www.ketabha.org

وارد جزییات نشده بودم.

در مورد ستاره‌ها صحبتی کلی کردیم. در نظام ستاره‌ای مشخص است که چطور یک بازیگر مؤلف می‌شود. تصور من از بازیگر مؤلف، این است که نقش ویژه‌ای، شمایل ویژه‌ای را ارایه می‌دهد ـ الزاماً نه به این معنی که آن شمایل را تکرار می‌کند ـ و با هر فیلم واریاسیون‌های مختلف یک تم را می‌سازد و یا فیلم به فیلم آن را تکمیل می‌کند. ولی ما در نهایت با یک شمایل روبه‌رو هستیم. مثلاً در مورد *بوگارت* و *گری کوپر*، یا *لینو ونتورا* این‌طور است. گو این‌که *لینو ونتورا* اول «بد من» بوده و بعد به تدریج از یک پل رد می‌شود و به نقش‌های مثبت در سینمای فرانسه یا ایتالیا می‌رسد، ولی به‌هرحال چه به عنوان «بد من» و چه به عنوان شخصیت مثبت یا در آن دوران برزخیِ میانی، خصلت‌های ثابتی دارد، مثلاً خصلت‌های جسمانی‌اش که تغییر نمی‌کرد ـ و باعث شده بود که زمانی به «گوریل» معروف شود ـ و این «گوریل» بودن همچنان در او محفوظ باقی مانده است. حتی در فیلم «جسدهای عالی‌مقام» از *فرانچسکو روزی* هم که بازی می‌کند، باز خصلت جسمانی یک مرد قدرتمند و قوی را دارد، منتها مقداری از همان تردیدهایی که صحبتش را کردیم در او پدید آمده و به نحو ظریفی این آدم اهلِ فکر هم شده است.

در ستاره‌سازی تا حد زیادی خود تهیه‌کننده‌ها در مؤلف ساختن از یک بازیگر نقش دارند. مثلاً *جان وین* با خصلت‌های این چنین مناسب است و مدام نقشِ یک وسترنر را تکرار می‌کند. *گری کوپر* هم آشکارا نقشِ وسترنر را بازی می‌کند ولی از نوع دیگری؛ مثلاً نجابتش بیشتر است. شخصیت نمونه‌ایِ *گری کوپر* می‌شود مرد نجیب و شریفِ امریکایی. حتی رومن *گاری* اسم رمانش درباره‌ی فرهنگ امریکایی را از نام او اخذ می‌کند. چون *گری کوپر* دیگر شمایل و نماینده‌ی آن فرهنگ شده است. ولی در نظامِ ستاره‌سازی نمی‌شود دقیقاً مشخص کرد که خود *گری کوپر* چقدر آگاهانه به این شمایل شکل داده است و چقدر تهیه‌کنندگان در شکل‌گیری‌اش نقش داشته‌اند. در نظامِ غیر ستاره‌ای می‌شود فکر کرد که جریان آگاهانه‌تر است. مثل جیمز دین که با همان سه فیلمش، شمایلِ خاصی از خودش می‌سازد، و آن‌جا البته کارگردان‌ها، مثل *کازان*

www.ketabha.org

یا نیکلاس ری خیلی سهم دارند. بحثی در اهمیتِ کارگردان‌ها نیست، ولی خودِ جیمز دین را هم نمی‌شود نادیده گرفت. وقتی به زندگینامه‌ی خصوصی‌اش هم رجوع می‌کنیم می‌بینیم خودش خیلی شبیهِ شخصیتِ «کال» در «شرقِ بهشت» است. یا شبیه‌ی آن شخصیت در «شورش بی‌دلیل». پس نمی‌توانیم صرفاً بگوییم که این شمایل صرفاً ساخته و پرداخته‌ی *کازان* یا نیکلاس ری است. ضمن این‌که *کازان* و نیکلاس ری با هم دوست بوده‌اند و ری مدتی دستیار *کازان* بوده؛ ولی دنیای متفاوتی داشته‌اند، و هر دو برخورد یکسانی با جیمز دین ندارند. منتها دهه‌ی پنجاه، دهه‌ی اوج شکوفایی ملودرام در سینمایِ امریکاست و طبیعتاً هر دو فیلم ملودراماتیک هستند و حالا در این بستر جیمز دین شمایلِ تازه‌ای از جوانِ عاصی خلق می‌کند. در چنین مواردی می‌شود عملاً از یک بازیگرِ مؤلف صحبت کرد. یعنی کسی که به رغم غول‌هایی مثل *کازان* یا نیکلاس ری ـ با تمام تفاوت‌های‌شان در پشت دوربین ـ موفق می‌شود شمایلِ ویژه‌ای را ارایه کند. همین کار را *براندو* هم می‌کند. با کارگردان‌های متفاوتی هم کار کرده است؛ مثل *کازان*، *کاپولا*، *آرتور پن*

و غیره. خب، این‌ها خیلی متنوع هستند. ولی عملاً شما احساس می‌کنید با فردی به خصوص، با نوعی سرگشتگیِ خاص و نوعی عصبیت خاص روبه‌رو هستید. این فقط خودِ *براندو* نیست؛ بلکه شمایلی‌ست که او عرضه می‌کند. وقتی زندگینامه‌ی *براندو* را ترجمه می‌کردم، خیلی برایم عجیب بود. قبلاً فکر می‌کردم این *براندویی* که ما می‌بینیم خیلی شبیهِ شخصیتِ واقعیِ خودش است. ولی در واقع این‌طور نیست. مثلاً از جوانی کاملاً مخالفِ الکل بوده و تلاش می‌کرده که آدم‌های الکلی را نجات بدهد، چون مادر خودش این گرفتاری را داشته. و خود *براندو* بر خلاف تصوری که داشتیم در زندگی خصوصی‌اش از نقش‌هایی که ارایه می‌داد بسیار متفاوت است. یعنی آدمِ به قاعده‌تر و معقول‌تری‌ست. اگر قرار است انقلابی‌گری بکند در جای اصلی‌اش ـ مثلاً در دفاع از سرخپوست‌ها یا دفاع از حقوق مدنی و قضیه‌ی سیاهان و... ـ چنین کرده است. همین آدم مدت‌ها مونتگمری *کلیفت* را سر فیلمی که با هم همبازی بوده‌اند نصیحت می‌کند تا از مصرف الکل منصرف‌اش کند. و جالب این است

www.ketabha.org

که خودِ مونتگمری *کلیفت* برعکس زندگی خصوصی‌اش، شخصیتِ بسیار نجیب و شریفی در این فیلم دارد؛ درحالی‌که واقعاً به دلیلِ همین اعتیاد به الکل می‌میرد. می‌خواهم بگویم که این شمایل از کجا می‌آید. نمی‌توانیم بگوییم که *آر*
ت

ور پنِ اواخرِ دهه‌ی شصت با *الیا کازانِ* اوایلِ دهه‌ی پنجاه در ساختن این شمایل دست به دستِ هم داده‌اند. این خود *براندو* بوده که به رغم همه‌ی تفاوت دیدگاه‌ها، این شمایل را ساخته. من این را یک راز می‌دانم و این راز را نمی‌توانم توضیح بدهم.

حالا چه چیزی این نقش‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد؟ همان تردید. همان تزلزلِ موقعیت. *براندو* در «شعله‌های آتش» کارگزار استعمار است و نقش منفی بازی می‌کند، ولی حتی در این نقش هم، منفی از سنخ *آکیم تامیروف* نیست. این‌جا هم آن تردید را می‌بینید. کما این‌که در شروع فیلم، با همان مشروبی که دارد می‌خورد احساس می‌کنیم با یک آدم قاطع روبه‌رو نیستیم. بیشتر شبیه کارگزاری‌ست که پولی می‌گیرد و کاری انجام می‌دهد و ضمناً از موقعیتِ خودش در جهان چندان اطمینانِ اخلاقی ندارد. با وجود زیر و بم‌هایی که در نقش‌های مختلفی که *براندو* بازی کرده، تفاوت ایجاد می‌کند، مجموعاً زنجیره‌ی ظریفی هم این نقش‌ها را به‌هم متصل کرده.

کیانیان: یک سوآل. نظامِ ستاره‌ای به کنار، در سیستمِ غیرِ ستاره‌ای، می‌توانی به بازیگرانی اشاره کنی که این‌طور نباشند؟

کریمی: مثلاً *وارن بیتی*. *وارن بیتیِ* فیلم «شامپو» چه ربطی به *وارن بیتیِ* «شکوه علفزار» یا «دیک تریسی» دارد؟ هیچ‌چیز این‌ها را به‌هم ربط نمی‌دهد که ما بتوانیم بگوییم *وارن بیتی* یک بازیگر مؤلف است. حتی در «شکوه علفزار» که او عاشقِ «ناتالی وود» است و او را کنار می‌گذارد و نهایتاً با کسِ دیگری ازدواج می‌کند؛ باز خود اوست که محکوم به این شرایط است. حالتِ یک آدمِ سقوط کرده را دارد که پایش از یک عشق به ورطه‌ی یک زناشوییِ کسالت‌بار افتاده. این هیچ ربط و نسبتی با آن تصویری که *وارن بیتی* در زندگی شخصی‌اش داشته ـ جوانِ خوشگلی که زن‌ها دوستش دارند ـ ندارد. با این‌که ستاره است و

www.ketabha.org

بازی‌اش هم در «شکوه علفزار» خوب است ولی بازیگر مؤلف نیست. ولی *براندو* یا *آل پاچینو* مؤلف‌اند. *آل پاچینویی* که در «راه کارلیتو» تبهکاری حرفه‌ای‌ست که تازه از زندان آزاد شده، به‌هرحال یک نسبت و خویشاوندی با آن *آل پاچینوی* معصومِ «پدرخوانده» دارد.

کیانیان: در «پدرخوانده» هم شاید همین‌طور باشد، که در آغاز فیلم معصوم است ولی در پایان از پدرخوانده‌ی اصلی هم بدتر می‌شود.

کریمی: بله، در سیرِ «پدرخوانده»ها به همین‌جا کشیده می‌شود. ولی همچنین یک «ضعف» ـ که برای من دلپذیر است و آن را انسانی می‌بینم و نقش را قابل لمس و درک می‌کند ـ همیشه با اصرار در نقش‌هایش دارد.

کیانیان: به نظرت در بازیگرانِ ایران چه کسی این‌طوری‌ست؟

کریمی: در بازیگرهای ایران ـ مثلاً ـ خیلی دلم می‌خواست که خسرو شکیبایی این‌طور می‌بود. توانایی‌اش را هم داشت که این‌کار را بکند؛ ولی به‌نظر من عملاً تسلیمِ خواسته‌های بازار شد، و پایداری نکرد تا به چنین نقطه‌ای برسد. در خود تو این قضیه را می‌بینم. *انتظامی* به‌طور مشخص این خصلت مؤلف بودن را دارد و حتی به‌نظر من گاهی زیاده‌روی می‌کند و چنان خودآگاهانه‌اش می‌کند که توی ذوق می‌زند. [من سال‌ها پیش در این‌باره مطلبی هم نوشته بودم. بعد شنیدم که به ایشان برخورده. به‌هرحال من همیشه از تحسین‌کنندگانش بوده‌ام.] *انتظامی* مثلاً همیشه گرایش به این داشته که نوعی حکمت را در نقش‌هایش نشان بدهد. مثلاً در «مدرسه‌ای که می‌رفتیم» ساخته‌ی مهرجویی، این قضیه خیلی شکلِ خودآگاه و تو ذوق زننده‌ای پیدا می‌کند. البته نوعی واکنش به مسایل روز هم هست. بعد در فیلم «شیرک» خیلی حالتِ بدی پیدا می‌کند. یعنی به‌عنوانِ یک آدم روستایی باز هم عینکِ پنسی دارد و باز هم دارد آن غُرغُر روشنفکرِ شهری را ادامه می‌دهد. ولی به‌طور کلی یک نوع عدم رضایت را نشان می‌دهد که به شکل غرغری دلپذیر حتی در «حاجی واشنگتن» هم هست، و گاهی اوقات در دیالوگ بیانش می‌کند و گاهی هم در منولوگ. و البته ایده‌آل *انتظامی* به‌نظر من این است که به شکل منولوگ بیان کند.

www.ketabha.org

امجد: *انتظامی* غیر از آن شخصیتِ حکیم که در چند فیلم بازی کرده چندتا شخصیت جاهلِ خیلی خوب هم دارد. «عباس‌آقا سوپرگوشت» اصلاً دیگر حکیم نیست. یا مثلاً در «هالو» شخصیت جاهل را به‌خوبی درآورده، که ضمناً حکیم هم نیست. یعنی او هم دو سه الگو دارد، که مدام مورد رجوعش قرار می‌گیرند.

کریمی: مثالِ خوبی زدی. حالا توجه کنیم که این غرولند میان حکیم‌ها و جاهل‌هایی که بازی کرده مشترک است، و این از شاخص‌های سبکش است.

امجد: به‌هرحال برهان خلفش هم هست. مثلاً گویا سرِ «رگز واقعه» به آقای *انتظامی* خیلی بد گذشته بود؛ برای این‌که ناگزیر باید عینِ دیالوگ را می‌گفت، درحالی‌که او دوست دارد حرف‌هایی را همین‌طور زیر لب بجود و بگوید.

کریمی: بنابراین می‌توانیم بگوییم که بازیگران یا به لحاظ «شخصیت‌های مشابه» مؤلف محسوب می‌شوند یا به لحاظ «سبک واحد»ی که به‌کار می‌برند.

امجد: رضا داشت نمونه‌ای را می‌گفت؛ که من مثلاً معتاد بازی می‌کنم، بعدش پنجاه‌تا پیشنهادِ معتاد می‌رسد. مهندس بازی می‌کنم، پیشنهاد مهندس می‌آید. *انتظامی* هم وقتی بخواهد فراتر از تیپی باشد که همیشه دیده‌ایم با همین مشکل مواجه است. شاید مقداری به این دلیل باشد که فقط ـ یا بیشتر ـ برایِ همین نقش‌ها دنبالش آمده‌اند.

کریمی: این با نظام ستاره‌ای شباهت دارد و این‌که چطور بازیگر مؤلف می‌شود. آن‌جا خواستِ تهیه‌کننده است و این‌جا خواستِ بازار.

امجد: این گاهی نتیجه‌ی مثبت می‌دهد و گاهی نتیجه‌ی منفی. حتی می‌تواند بازیگری را نابود کند.

کریمی: به‌هرحال وقتی که از مؤلف حرف می‌زنیم، به نوعی خلاقیت چشم داریم، نه به تکرار.

کیانیان: بازیگری مثل *آنتونی کویین* را در نظر بگیرید که این خصلتِ سبک در کارش به‌خوبی دیده می‌شود. او نقشِ کشیش و دزد و قاتل و جانی و آدم خوب و آدم بد و صحرانشین و شهرنشین و نقاش و تکنسین و...، همه را

www.ketabha.org

بازی می‌کند. ولی در همه چیزی مشترک دارد که...

امجد: به همه‌شان رنگِ بدویت می‌دهد.

کیانیان: و بدویتی که قرار است بر طبیعت پیروز شود و قرار نیست محکوم به شرایطش باشد.

کریمی: *آنتونی کویین* سعی دارد این بدویّت را برای ما قابل درک کند، که ما حتی از نوعی توحش وحشت نکنیم؛ چون خیلی زمینی و مادی‌ست. حالا می‌خواهد برادر «زاپاتا» باشد یا «زوربای یونانی». همیشه خیلی خاکی‌ست.

کیانیان: خیلی از جنسِ طبیعت است...؛ حالا برمی‌گردم به ایران. *علی نصیریان* را در نظر بگیر. خیلی‌ها می‌گویند او از وقتی که «هالو» را بازی کرد دیگر شد هالو؛ و پس از آن تغییری نکرده. به‌نظرِ تو این‌طور است؟

کریمی: من هنوز شخصیت مش‌اسلامِ فیلم «گاو» را خیلی دوست دارم. اگر خودِ «آقای هالو» را همین‌طور در نظر بگیریم، قشنگ است. ولی بعد از آن «دایره‌ی مینا» را بازی کرد که هیچ ربطی به هالو نداشت. منتها *نصیریان* بعداً بدجوری از دست رفت. مقصر هم خودش بود. وسواس را کنار گذاشت. تعدادی کارهای تلویزیونی و سینماییِ بد را پذیرفت و در نوعی تکرار افتاد که دیگر متأسفانه نشود خیلی جدی درباره‌اش صحبت کرد.

امجد: باز در ایران آدمی مثلِ *فنی‌زاده* را داریم؛ که هر دفعه رنگش عوض می‌شود مثلاً «ملیجک» و «مش‌قاسم» را نمی‌شود با هم قیاس کرد. یا آقای حکمتیِ «رگبار». این بازیگرِ مؤلفی هست یا نیست؟

کریمی: چرا. به‌نظر من هست. من خیلی به او فکر نکرده‌ام. ولی حالا که مطرح کردی، فکر می‌کنم می‌شود زنجیره‌ای را پیدا کرد که به وسیله‌اش خود *فنی‌زاده* این‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد. حتی در «تنگسیر» هم نوعی اضطراب، نوعی دلهره را ارایه می‌کند که در همه‌ی نقش‌ها هست.

امجد: در همه‌ی این‌ها البته «صداقت» مشترک است. یک آدمِ خیلی صاف و ساده.

کریمی: و شاید درست به‌دلیلِ همین صداقت آسیب‌پذیر است. این آسیب‌پذیری نوعی دلهره در او ایجاد می‌کند. اصلاً «مش‌قاسم» مجسمه‌ی

www.ketabha.org

دلهره است. همیشه مضطرب است. اضطراب‌هایی که خودش هم به آن‌ها چندان آگاهی ندارد.

امجد: خودش این اضطراب‌ها را می‌سازد. از زورِ سادگی.

کریمی: چرا ما این‌قدر مرعوب *فنی‌زاده* هستیم؟ او بسیار دوست داشتنی هم بود ـ من از نزدیک می‌شناختمش... نمونه‌ی بسیار خوبی را مثال زدی. اگر زنده مانده بود، با آن وسواسی که درش می‌شناختیم...

امجد: درباره‌ی *سوسن تسلیمی* چه؟

کریمی: اتفاقاً می‌خواستم بگویم یک نمونه‌ی زن مثال بزنیم. *سوسن تسلیمی* با یک نوع اقتدار که در نقش‌های مختلف نشان داده...

امجد: ... جنس شخصیت «کیان» و «ویدا» در «شاید وقتی دیگر» یا زنِ «مرگ یزدگرد» یا زنِ «باشو غریبه‌ی کوچک» با هم متفاوتند. ولی مشترکات زیادی دارند.

کریمی: مثال‌هایی که زدی همه در فیلم‌های *بیضایی* بود. ولی *تسلیمی* حتی توی «سربداران» *نجفی* هم و یا در «مادیان» هم این اقتدار را دارد.

امجد: فکر می‌کنم بخشی از آن، اقتدارِ شخصیت نیست، اقتدارِ بازیگر است. مثلاً در «طلسم». شخصیتِ «نایی‌جان» را می‌شود شخصیت مقتدری شمرد؛ ولی شخصیتِ «کیان» شخصیتِ مقتدری نیست. بازیگر و قدرت اوست که ما را جلب می‌کند. در فیلم «طلسم» *تسلیمی* شاید حتی شخصیتِ مرکزی فیلم هم نیست ـ به لحاظ شخصیت در داستان مقهور است و زندانی ـ ولی حضور و اقتدار این بازیگر، مرکز تمام فیلم است.

کیانیان: حالا من چیزی درباره‌ی خودم بپرسم. می‌خواهم برایِ خودم روشن بشود؛ این زنجیره‌ی پیوند دهنده که صحبتش شد در کار من چیست؟

کریمی: من فکر می‌کنم اشاره کردم. حمید هم در اشاره‌اش گفت و فکر می‌کنم هم‌نظر باشیم. همین آدمِ شهریِ هیستریکِ در عین حال متمدن. این عصبیتی نیست که منجر به پرخاش بشود. او روشنفکر است و همین باعثِ عصبی بودنش می‌شود و هم باعث خویشتن داری. و همان تردیدها را در او به‌وجود می‌آورد. من «آژانس شیشه‌ای» را ندیده‌ام. در عکس‌هایی که از فیلم

www.ketabha.org

دیدم حالت‌ها را بسیار دوست داشتم. وقتی با حمید صحبت می‌کردید احساس می‌کردم انگار من این فیلم را دیده‌ام. حالا هرقدر این نقش را متفاوت ارایه داده باشی جزو طبقه‌بندیِ آدم‌های شهری هستی.

امجد: و با این نقش تلقیِ ما نسبت به یک آدم اطلاعاتی را هم عوض می‌کنی. یادم نمی‌آید قبلاً اطلاعاتیِ روشنفکر در سینمای خودمان دیده باشیم.

کریمی: پس این خصلتِ روشنفکری باز هم در نقشت هست! تو قرار نیست یک نقش را تکرار کنی. به‌عنوان بازیگر مؤلف، روی یک تم، واریاسیون‌های مختلفی می‌سازی. تصوری که من از بازیگرِ مؤلف دارم، همین است. اگر به من بگویند که رضا *کیانیان* قرار است نقشِ یک دهاتی را بازی کند؛ من زیاد به موفقیت تو امیدوار نخواهم بود.

کیانیان: من می‌خواهم بگویم که امیدوار باش. من خیلی دوست دارم یک نقشِ دهاتی یا نقشِ لمپن بدهند تا بازی کنم. از همین مو فرفری‌های قالتاق.

کریمی: منتها این مهم است که این بارقه‌ی روشنفکری در آن موقعیت چه می‌کند.

کیانیان: چون به‌هرحال در یک دهاتی هم بارقه‌ی روشنفکری وجود دارد، فقط آثار *آندره مالرو* را نخوانده!

کریمی: بله. درست است.

کیانیان: حتی فرض کن دیوانه. دیوانه که اصلاً قرار نیست روشنفکر باشد. ولی چه چیزی می‌شود به شخصیت آن دیوانه وارد کرد؟ احتمالاً اگر یک نقش مشخصِ دیوانه به من پیشنهاد کنند، همان‌جا به فکرم خواهد رسید که چگونه می‌شود، ولی فعلاً مطمئنم که می‌شود.

کریمی: اگر قرار باشد با هم فیلمی بسازیم که تو نقشِ یک دیوانه را بازی کنی، من با توجه به آن زمینه به تو پیشنهاد می‌کنم که جنون را رویِ دیگرِ نبوغ در نظر بگیری؛ یعنی یک شخصیت احمق نسازی.

امجد: این اتفاق در مجموعه‌ی «سرِ نخ» افتاده است. نقش *رضا* در آن‌جا، آدمِ زرنگی‌ست که نقشه کشیده و خودش را به دیوانگی زده و تا اواخر هم دیوانه نیست. آن دیوانگی به نظرم یکی از بهترین بازی‌هایت است. اوجش

www.ketabha.org

آخرین صحنه است ـ یک پلان بدون قطع ـ که فکر می‌کنم تماماً کارِ خودت است و کارگردان هم هیچ دخالتی نکرده. نتیجه‌اش فوق‌العاده است. یک‌بار پیش‌تر درباره‌ی این مجموعه با هم صحبت کردیم. گفتم این برادر که خود را دیوانه جا زده، چرا در صحنه‌ای صورتش را مچاله می‌کند تا این‌قدر «ظاهری» شبیه دیوانه‌ها شود؟ تو گفتی که این پلان مال صحنه‌ی دیگری‌ست که صورتش را به نقاشی‌ها شبیه می‌کند تا دیوانه جلوه کند، یا برای لج کردن با خودش بوده، بعد در مونتاژ، این پلان را گذاشته‌اند آن‌جا، که به‌نظر می‌رسد از زورِ دیوانگی این کار را می‌کند. خب، خوشبختانه در پلان آخر، دخالت مونتاژ و هیچ‌چیز دیگر وجود ندارد و تنها خودت هستی.

کیانیان: دارم به یاد می‌آورم موقع بازی کردن این پلان چه فکر می‌کردم. آن‌جا هم به‌نوعی بارقه‌ی روشنفکرانه‌ای که شما می‌گویید وجود داشت؛ چون درباره‌اش فکر می‌کردم. چون کسی زیر فشار مداوم تبدیل می‌شود به برادرش. او که خودش محسن نام دارد، در تیمارستان به زنش می‌گوید «مرا نمی‌بری که داداش محسن را ببینم؟» او دارد با خودش فکر می‌کند که واقعاً محسن است یا مسعود؟ او توطئه‌ای کرده و برادرش را کشته، ولی حالا به‌جای قاطعیت، پر از تردید و سوآل است ـ و ذات روشنفکری همان سوآل است. این‌که از هر چیز سوآل داریم و هیچ‌چیز را صددرصد نمی‌پذیریم و هیچ‌چیز را صددرصد رد نمی‌کنیم. حتی یک شخصیت دهاتی را هم می‌شود با سوآل درگیر کرد.

امجد: من فکر می‌کنم سوآل داشتن و بارقه‌ی فکر منحصر به این دیوانه‌ی خاص نیست. اصلاً مسئله‌ی یک دیوانه، حاد شدن یک دغدغه است. تا وقتی حاد نشده، طرف فقط مردد است. خیلی که حاد بشود ممکن است به جنون بزند. این اتفاق به شکلی برای «هملت» هم می‌افتد. او سراپا دغدغه و فکر و سوآل است و کم‌کم دیوانه به‌نظر می‌آید، یا با غلیظ نشان دادن دغدغه‌اش، خود را به دیوانگی می‌زند. او ضمناً اولین نمونه‌ی روشنفکرِ شناخته شده در تاریخ است.

کریمی: اصلاً روشنفکر از نظر مردم عادی دیوانه است.

امجد: بله. به خاطر دغدغه‌هایش. چون بیشتر از دیگران دغدغه دارد، از

www.ketabha.org

نظر عموم دیوانه به‌نظر می‌رسد. اگر دغدغه خیلی بیشتر بشود به‌نظر خودش هم دیوانه می‌آید. ضمناً این شخصیتِ محسن دچار تعارضِ شخصیتی شده است؛ که خودش یک مسئله و دغدغه‌ی روشنفکری است. کنش بیرونی جنون‌آمیز هم ندارد. یک کنش عاطفی‌ست که می‌تواند حسرتخوارانه و از سر دلتنگی باشد.

کیانیان: نکته‌ای که هنگام صحبت با *پوراحمد* اضافه شد، این بود که من گفتم خودم نقاشی بلدم. بگذاریم آن برادر ـ مسعود ـ در تیمارستان نقاشی بکند و نقاشی‌هایِ مالیخولیایی خلق کند. محسن که بساز و بفروش است، قاعدتاً نبایستی بتواند نقاشی بکند. آخرش محسن هم در تیمارستان نقاش بشود، و از این طریق بفهمیم به یک دنیای درونی پی برده و تغییری درونی پیدا کرده. به این دلیل او هم رسماً شروع می‌کند رویِ در و دیوار نقاشی کردن.

امجد: فکر می‌کنم آن شانه زدنِ وسط صحبت‌هایش مال خودت است. انگار دارد خودش را آماده می‌کند که برود پیش برادرش. این دغدغه‌ی آدم بی‌مسئله نیست؛ این آراستن خود برای رفتن از این‌جا.

کیانیان: به‌هرحال من از طرف دیوانه‌ها معذرت می‌خواهم!

امجد: من باز برمی‌گردم به تآتر. تو تابه‌حال با یکی دو کارگردان مهم تآتر کار کرده‌ای، که اتفاقاً روش‌ها و سبک متفاوتی هم دارند. توضیحت درباره‌ی تجربه‌هایت با *حمید سمندریان* و *علی رفیعی*، هم اطلاعاتی درباره‌ی تجربیات خودت می‌دهد، هم دیدگاه‌های این استادان به بازیگری را می‌شکافد.

کیانیان: پیش از «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» هیچ‌وقت برای *سمندریان* بازی نکرده بودم. پیش از آن هم، سیزده سال بود که رویِ صحنه نرفته بودم. [البته تآتر خیابانی کار کرده بودم.] می‌خواستم دوباره به تماشاگران تآتر و این نسلی که تازه آمده بود بگویم که من هم بازیگرم و هنوز هستم. از وقتی که شروع کردیم، سه‌بار سرِ تمرین به *سمندریان* گفتم که دیگر نمی‌آیم. دوبار تصمیم گرفتم اصلاً نروم؛ چون فکر می‌کردم *سمندریان* چیزی از من می‌خواهد که اصلاً ندارم. در ضمن چیزی از من می‌خواست که نمی‌فهمیدم. بعدش دوباره رفتم. شبِ تمرین نهایی بود که باز به *سمندریان* گفتم «من دیگر نمی‌آیم. متشکرم.

www.ketabha.org

چون شبِ تمرین نهایی‌ست و فردا، پس فردا باید اجرا کنیم، نمی‌دانم چه غلطی کنم. ولی من نمی‌توانم برای شما بازی کنم.» *سمندریان* هم داد و بیداد کرد و طبق معمول شلوغش کرد و گفت تو غلط می‌کنی و باید بازی کنی! گفتم پس بازی می‌کنم ولی از فردا کاری به کارِ من نداشته باش! من همیشه در تمرین‌ها گیری داشتم که *سمندریان* می‌خواست برطرف کند و من اصلاً متوجه این مشکل نبودم. این گیر در حرکتِ خیلی خیلی کوچکی خلاصه شده بود؛ که وقتی آن حرکت را فهمیدم، گیرم برطرف شد. وقتی که اول نمایش وارد خانه‌ی «آناستازیا» می‌شدم و از خدمتکار می‌پرسیدم خانم هستند یا نه و او می‌گفت تشریف داشته باشید تا بروم صداشان کنم، تنها می‌ماندم، گشتی در خانه می‌زدم و تابلوها را نگاه می‌کردم، و... بعد آناستازیا می‌آمد. در تمام تمرین‌ها هنگام تماشای تابلوها وقتی که آناستازیا وارد می‌شد و اعلام حضور می‌کرد من یکباره برمی‌گشتم. می‌خواستم اقتداری را که بعداً در طول نمایش رویِ آناستازیا پیاده می‌کنم با این یکباره برگشتن نشان بدهم. به‌قول معروف گربه را دمِ حجله بکشم، و ماجرا را تمام کنم. در شب تمرین نهایی به این نتیجه رسیدم که چقدر احمقانه است که اقتدار آدمی را یکباره و در یک ژست تعریف کنی. درصورتی‌که اقتدار را باید در خلال وقایع و دیالوگ‌ها، آهسته آهسته رو می‌کردم طوری‌که ناگهان آناستازیا متوجه شود که از دستم گریزی ندارد. این آن نکته بود. *سمندریان* می‌خواست که من این ماجرا را یکباره لو ندهم، اما این حرکت را نمی‌توانست مثال بزند و بگوید همان نشانه‌ی اولیه‌ای که در بازی ارایه می‌دهی غلط است. آن شب فهمیدم که بایستی خیلی تودل‌برو به‌سمت آناستازیا برگردم. خانم محترمی جلویم ایستاده که من می‌دانم چه عفریتی پشتِ چهره‌اش پنهان است؛ ولی خود او فکر می‌کند که کسی نمی‌داند. بعداً باید برایش روشن شود. در نتیجه آن شب خیلی آرام برگشتم و سلام و احوالپرسی کردم و نشستم سر میز که با هم چای بخوریم. این حرکت که تغییر کرد، همه‌ی بازی ناگهان عوض شد. و همه چیز درست شد.

سمندریان خوبی‌اش این است که از زمانِ اجرا دیگر اصلاً به بازیگر کاری ندارد. یعنی به پر و پای بازیگر نمی‌پیچد. فقط پیشنهادهایی به بازیگر می‌دهد.

www.ketabha.org

خودش همیشه عادت دارد که در اتاقِ فرمان بایستد و نور و صدا را خودش تنظیم کند. در نتیجه بازیگر همیشه می‌داند که زیر چشم کارگردانش است. و این عذاب‌آور است. در تآتر آدم دوست دارد از وقتی که اجرا آغاز می‌شود دیگر کارگردان نباشد. اما از شب اول که نمایش اجرا شد *سمندریان* آمد و گفت خیلی خوب بود و خندید و رفت.

در ضمن *سمندریان* دوست دارد همه‌چیز طبقِ میزانسنِ از قبل داده شده اجرا شود. حالا ممکن است در اجرا اتفاقات ناگواری بیفتد و آدم مجبور بشود درستش کند. اواخر نمایش جایی بود که من با لباسِ قضاوت می‌آمدم و شال گردنم را برمی‌داشتم و می‌انداختم دورِ گردنِ آناستازیا و خفه‌اش می‌کردم. من درست از وسطِ صحنه یک نیم دایره می‌زدم تا برسم به آناستازیا. خودم از این صحنه خوشم می‌آمد. می‌دیدم همین‌طور که من راه می‌روم و هیچ کارِ خاصی هم انجام نمی‌دهم، راه رفتنم خیلی سنگینی دارد و تماشاگر بسیار مجذوب و مقهور این راه رفتن است در نتیجه یک شب دو قدم بیشتر راه رفتم. منتظر بودم *سمندریان* بیاید و بگوید چرا دو قدم بیشتر رفتی، که نگفت. شب‌های بعد دو قدم، دو قدم اضافه کردم و عاقبت دقیقاً یک دور کامل دورِ صحنه می‌زدم. بعدش *سمندریان* آمد و گفت خوب برای خودت شبی دو قدم اضافه می‌کنی! گفتم من؟ نه! گفت من‌که می‌بینم، ولی خوب است، کارت را بکن اشکالی ندارد! این شاید نتیجه‌ی آن بود که من اصلاً بازیگر بدیهه پردازم و خوشم نمی‌آید همه‌چیز کاملاً ثابت باشد. در چنان حالتی احساس زندانی بودن می‌کنم. ولی در کارِ *سمندریان* این احساس رانداشتم.

با این‌که من در تآتر بازیگری کاملاً بیرونی بوده‌ام، ولی بازیگری برای *سمندریان* خیلی درونی‌ست. او دوست دارد شخصیت‌پردازی و ریزه‌کاری‌های شخصیت را در اجرا نشان بدهد. *سمندریان* زیاد برای صحنه و لباس و... مته به خشخاش نمی‌گذارد. اما در مورد میزانسن و بازی و شخصیت‌پردازی و حس‌های لحظه‌ای، مته به خشخاش می‌گذارد. وقتی دو نفر دارند با همدیگر بازی می‌کنند، سرِ بده‌بستان‌های دو نفری، بازیگر را بیچاره می‌کند. من درست وقتی «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» را برای *سمندریان* بازی کردم به این احتیاج

www.ketabha.org

داشتم. چون دوره‌ی مدیدی رویِ بازیِ بیرونی کار کرده بودم، که کمتر شخصیت پردازانه بود. و اوجش همان تآترهای خیابانی بود. وقتی این‌جا بازی می‌کردم، فهمیدم که من و *سمندریان* مشکل‌مان چیست. من می‌خواستم در هیچ قفسی نباشم. *سمندریان* می‌خواهد من در قفس او باشم. در هر کاری هم که انجام می‌دهم، خیلی سعی می‌کنم که کارگردان را بفهمم و در دنیایِ او حرکت کنم. *سمندریان* را سعی می‌کردم نفهمم! اتفاق عجیبی که برای من در اجرای «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» افتاد ـ و قبلاً در هیچ تآتری پیش نیامده بود ـ این بود که حس کردم *سمندریان* در تآتر به تماشاگر کلوزآپ و اکستریم کلوزآپ نشان می‌دهد. یعنی در لانگ‌شاتِ وسیع صحنه، حتی می‌توان حرکتِ چشم یک نفر را دید و می‌توانی دوتا انگشت را که بازیگر به میز می‌زند ببینی. قاعدتاً این‌ها در تآتر دیده نمی‌شود، چون منظر تماشاگر تآتر معمولاً فقط کلیّتی‌ست؛ اما در آن اجرای پر جمعیتِ سه ساعته، هیچ‌کدام از ما بازیگران نه ثابت بودیم نه از چشم‌ها پنهان می‌ماندیم.

امجد: *سمندریان* این کار را با میزانسن انجام می‌داد یا با حضورِ خودِ بازیگر؟

کیانیان: هر دو. چون اگر یک بازیگرِ خاص بخواهد این کار را بکند، ممکن است خلاف نظم عمومی صحنه باشد و چشم تماشاگر دزدیده شود ولی در همان حال که بازیگرهای دیگر کارِ خودشان را انجام می‌دادند و به خوبی هم دیده می‌شدند، همان لحظه، حرکتِ کوچکِ فلان بازیگر هم دیده می‌شد. در یک بده‌بستانِ حسیِ خیلی درونی‌ست که این اتفاق می‌افتد. من به‌خاطر چیزهایی که سال‌ها به اسم روش *استانیسلاوسکی* رایج بود، از درون‌گرایی در بازیگری گریزان بودم، اما *سمندریان* این درون‌گرایی در نقش و از بیرون به درون رسیدن را برای من به تعادل رساند و آن تعادل مورد پذیرش من هم بود و در سلیقه‌ی ناخودآگاهم می‌گنجید. کمتر اتفاق می‌افتاد که با تآترهای دیگر به چنین حسی برسم. نکته‌ی مهم *سمندریان* این است که رویِ نقاطِ ریزِ شخصیت‌پردازی در میزانسن و حرکت بازیگر کار می‌کند و به همین دلیل هم هست که دوست ندارد میزانسن‌ها جابه‌جا شوند. اما این ظاهر قضیه است.

www.ketabha.org

وقتی به‌صورت درست آن‌ها را جابه‌جا کنی، هیچ مشکلی ندارد و حتی استقبال می‌کند. وقتی که تمرین‌ها شروع می‌شود آدم فکر می‌کند آخرش به کجا خواهد رسید؟ چون نه روخوانیِ صاف و ساده‌ای دارد، نه از اول توی صحنه با حرکت شروع می‌کند. در اولین تجربه‌ام *مدام* درگیری وحشتناکی بینِ من و *سمندریان* برقرار بود [*هما روستا* معتقد است که وقتی آدم با *سمندریان* کار می‌کند دوست دارد دیوار را گاز بزند!] حالا منتظرم یک‌بار دیگر با *سمندریان* کار کنم، و با فراغِ بال این چیزها را دوباره تجربه کنم و نتیجه‌اش را بنویسم. بهترین چیزی که تجربه‌ی قبلی برای من داشت، همین بود که به درون‌گرایی رسیدم، و در نتیجه، کار برای *سمندریان* برای کار در سینما خیلی به من کمک کرد. درصورتی‌که مثلاً نوع کارِ *علی رفیعی*، برای سینما به آدم کمک نمی‌کند. چون *سمندریان* آدم را به سمتِ شخصیت‌پردازی و درون می‌برد ـ چیزهایی که در سینما بسیار کاربرد دارد. *رفیعی* از این زاویه برعکسِ *سمندریان* است. آن‌قدر که به صحنه‌پردازی و لباس ـ و در کل ـ «طراحی» اهمیت می‌دهد به شخصیتِ نقش اهمیت نمی‌دهد. برای *رفیعی* بازیگر خیلی مهم است؛ اما بخشِ زیادی از این اهمیت به عنوانِ شیئی در میزانسن و ترکیب‌بندی‌ست. تآترهای *رفیعی* یک لانگ‌شاتِ زیبا و وسیع و پر از جلوه‌های بصری‌ست که بازیگران در آن جلوه‌های بصری سهم دارند. در تآتر *رفیعی* از کلوزآپ خبری نیست. از میزانسن دو نفره‌ی خصوصی خبری نیست. اگر کسی بخواهد در تآتر *رفیعی* درونی بازی کند نابود می‌شود. ما باید فهمی از دکور، نور، لباس، ابزار صحنه و... داشته باشیم، تا بتوانیم در تآتر *رفیعی* موفق شویم. اگر این فهم را نداشته باشیم آن‌جا گم می‌شویم. مثلاً در «یادگار سال‌های شن» *علی رفیعی* تکه‌ای چوب به‌دست تعدادی از بازیگران داد و گفت «در طول تمرین این تکه چوب دست‌تان باشد تا کم‌کم تبدیل شود به بخشی از وجود خودتان. آدم‌های نمایشِ ما دوتا دست دارند که این چوب هم جزو آن است. ما با دست‌های‌مان عواطف‌مان را بیان می‌کنیم؛ با چوب‌ها هم باید همین کار را بکنیم.» حالا اگر ما از تمام زیباشناسی‌ای که در صحنه جریان دارد شناخت داشته باشیم، آن چوب را هم می‌توانیم در همان راستا حرکت بدهیم. اگر آن شناخت نباشد، این چوب خلاف حرکت می‌کند و ما خلاف آن‌ها

www.ketabha.org

حرکت می‌کنیم. چون زیبایی شناسی دارد حرف اول را می‌زند، بازیگری که خلاف آن حرکت کند، ناجور است. من به دلیل سوابقی که گفتم و ارتباطی که با *علی رفیعی* داشتم، طراحی او را خوب می‌فهمم، می‌فهمم چرا این لباس‌ها را انتخاب کرده و چرا آن نورها را می‌دهد. وقتی در کار *رفیعی* بازی می‌کنم، سعی دارم در آن‌ها بگنجم و بر آن‌ها غالب باشم، یعنی بر آن زیبایی‌شناسی سوار شوم. اگر این کار را بکنم، دیده می‌شوم و اگر نه، دیده نمی‌شوم. در «یادگار سال‌های شن»، که نمایشِ پُر بازیگری بود و صحنه هم وسیع و بزرگ بود، بعضی از بچه‌ها اصلاً دیده نشدند، برای این‌که سعی نمی‌کردند برآن فضا غالب شوند. *رفیعی* معتقد است که من برای او خوب بازی می‌کنم، و می‌گوید وقتی بخواهم نمایشی کار کنم و تو در آن باشی خیالم راحت‌تر است. علتش آن است که من زیبایی‌شناسی او را می‌فهمم و کل تمرین‌های بعدی هم در این جهت است که چطور روی آن زیبایی‌شناسی و روی آن ژست‌های بیرونی سوار شوم. چکار کنم که روی آن جلوه‌های بصری که صحنه‌آرایی برای تماشاگر ایجاد می‌کند، سوار شوم؟ اگر این کوشش را بکنید در کار *علی رفیعی* موفق خواهید بود و اگر نه می‌شوید جزیی از ابزار صحنه و چوب و نور و درخت و لباس و تمام چیزهایی که در صحنه هست.

اما درباره‌ی رسیدن به نقش از بیرون به درون، و برعکس. یک مثال ساده‌ی از بیرون به درون رسیدن و یا از درون به بیرون رسیدن که همه می‌توانند انجام دهند، این است: به‌عنوان یک بازیگر اگر قرار است عصبانی بشوم، تعدادی فن وجود دارد که اگر آن کارها را انجام بدهیم عصبی می‌شویم. مثلاً آدمی عصبی را ببینید که ممکن است پایش را تکان بدهد و بی‌خود پنجه‌ی پایش را به زمین بکوبد، یا مثلاً با انگشت با لباسش بازی می‌کند. از حرکاتش معلوم است که او عصبی شده است. حالا شما اگر همین حرکت را انجام بدهید، و ادامه بدهید، بعد از مدتی عصبی می‌شوید. این مبنای سایکوسیبرنتیک دارد، و کار عجیبی هم نیست. این یعنی رسیدن از حرکت به معنا، یا از بیرون به درون. حالا می‌شود راجع به عصبیت فکر کرد. می‌شود یک خاطره‌ی عصبیت را مرور کرد و پرسید چرا آن موقع عصبی شدم. اگر آن موقعیت ذهنی را دوباره برای خودتان به‌وجود

www.ketabha.org

بیاورید کم‌کم عصبی می‌شوید. و حرکات عصبی پیدا می‌کنید. این رسیدن به نقش، از درون به بیرون است.

امجد: خُب، در حالت اول، برای هر بار رسیدن به حس باید این مسیرِ حرکتی را تجریه کنید؟

کیانیان: نه، در تمرین‌های بعدی و اجرا، تکرار به اندازه‌ی بار اول لازم نیست. کم‌کم ملکه می‌شود.

امجد: یعنی در اجرا، دوباره برای عصبی شدن از حرکت شروع نمی‌کنید. در تمرینات عصبیت پیدا شده است و در خزانه‌ی درون، نگهش داشته‌اید و موقع اجرا دوباره از «درون» درش می‌آورید.

کیانیان: بله، همین‌طور است. اما این ساده‌ترین مثالی‌ست که می‌شود برای روشن شدن مسئله گفت.

در کار با *سمندریان*، روی صحنه‌ی «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» میزی شبیه کره‌ی زمین جلوی صحنه بود، و دو صندلی داشت که دو نفری پشت آن می‌نشستیم و حرف می‌زدیم. حقیقت این است که چند شب به این اعتقاد راسخ رسیده بودم که اگر دستم را پیش ببرم می‌توانم آن را داخل میز ببرم و بعد درش بیاورم. می‌توانم از وسط میز رد شوم. و این‌ها نتیجه‌ی قدرت روحی‌ای بود که آن‌جا پیدا کرده بودم. در آن لحظات از بس مطمئن بودم دستم را پیش نمی‌بردم! وقتی اطمینان داریم دیگر چه لزومی دارد آزمایش کنیم؟ بعدها با خودم فکر کردم که کاش آن آزمایش را کرده بودم.

کریمی: چرا همان لحظه امتحان نکردی؟

کیانیان: بله، کاش می‌کردم. چه اتفاقی در آن لحظه داشت می‌افتاد؟ آن اتفاق این بود که من آن‌قدر بر نقشم تمرکز داشتم و آن‌قدر از همه‌ی جهان بریده بودم و به این نقش و این لحظه فکر می‌کردم و این لحظه را می‌شکافتم، که تمرکز درونی من، باعث می‌شد که اول حرکاتی بیرونی از خودم ارایه بدهم که آن حرکات بیرونی از لحاظ بصری، شخصیت مرا معنا کند. دوم این‌که حتی وقتی نشسته‌ام و ممکن است هیچ‌کاری هم نکنم، آن‌قدر تمرکز دارم که می‌توانم مثل جادوگرها، ذهن تماشاگر تآتر را دربست در اختیار خودم بگیرم و با ذهنم به

www.ketabha.org

آن‌ها بگویم، «بخند! نخند! عصبانی بشو! عصبانی نشو!» در تآتر *سمندریان*، بعد از سال‌ها داشتم چنین چیزی را تجربه می‌کردم و خیلی برایم لذت‌بخش بود. دارم به‌یاد می‌آورم: «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» اصلاً خنده‌دار نیست، ولی یک شب این وسوسه در من به‌وجود آمد که آیا می‌توانم تماشاگران را بخندانم؟ بعد گفتم که چرا نمی‌توانم؟ وقتی می‌توانم از وسط این میز رد شوم، چرا نتوانم تماشاگر را بخندانم؟ و خنداندم. لحظاتی از نمایش را کمی بالا و پایین کردم و تماشاگران خندیدند. درست همان‌جایی که دوست داشتم بخندند. بدون آن‌که به نمایش لطمه‌ای وارد شود. این نتیجه‌ی تمرکزی‌ست که به‌وجود می‌آید و آن تمرکز یک اتفاق درونی و روحانی‌ست.

امجد: برای این‌که نمودِ بصریِ آن تمرکز را اجرا کنی دنبال حرکت می‌گردی یا خودش غریزی پیدا می‌شود؟

کیانیان: مثل همان داستان رانندگی‌ست، غریزی. همین بازی‌ست که می‌گویم برای سینما به‌کار می‌آید.

امجد: یعنی یافتن نمودِ بصری و حرکت از بیرون به درون.

کیانیان: بله. در نمونه‌ی از بیرون به درون بیشتر شبیه «آکروباتیست» هستی؛ آکروباتیست، یا تردست یا شعبده‌باز. شعبده‌باز تمرکز چندانی ندارد، بلکه کاری می‌کند که ما به‌عنوان تماشاگر بر آنچه او می‌خواهد، بر آن دستش که او می‌خواهد متمرکز بشویم و دست دیگرش را نبینیم، چون قرار است با آن دست دیگر تردستی را انجام بدهد و ما نبینیم و ناگهان به ما نشان بدهد. کسانی که در سیرک بازی می‌کنند با حرکات و تردستی‌ها، تمام ذهن تماشاگر را به یک نقطه متمرکز می‌کنند. اما مثلاً یک پیشگو یا یک بازیگر درونی با حرکات و تردستی‌هایش این کار را نمی‌کند، با تمرکز ذهنی‌اش، ذهن تماشاگر را به خودش جذب می‌کند و چیزهایی را به‌صورت ذهن به ذهن به او منتقل می‌کند. تآتر *علی رفیعی* بیرونی‌ست. یعنی در تآتر رفیعی هر قدر دستت برای حرکت کردن پُر باشد، بیشتر برنده هستی.

امجد: گفتید در این نوع، در تمرین اصل حرکات انجام می‌شود تا در درون حس را پیدا بکنی. وقتی پیدا شد، در اجرا دوباره حرکت چه می‌شود؟

www.ketabha.org

کیانیان: در اجرای *علی* رفیعی، بازیگر مثل شعبده‌بازی‌ست که با تردستی قرار است تماشاگران را مجذوب کند. با تردستی‌های زیباشناسانه، با فرم‌های لذت‌بخش، با رقص، با ترکیب‌بندی‌های جمعی و با انواع جلوه‌های بصری. در سیرک ممکن است اتفاقی غیرمنتظره بیفتد. حرکت یا امکان حرکتی متنوع باید در بدن بازیگر وجود داشته باشد تا در لحظه آن‌ها را نشان بدهد و به کمک آن‌ها خلع سلاح شود. وقتی که تمام این حرکات در وجودمان هست، البته آن حرکت‌ها باز هم خودبه‌خود صورت می‌گیرد، اما ما به فکر حرکتیم، به فکرِ جلوه‌های بیرونی نقش هستیم که این جلوه‌های بیرونی نقش، تماشاچی را جذب کند. در کار *سمندریان* اصلاً هیچ‌وقت به فکر جلوه‌های بیرونی نقش نبودم. فقط به فکر آن تمرکز بودم، که بریده نشود، حتی وقتی به پشت صحنه می‌رفتم. در کار رفیعی می‌توانی به پشت صحنه بروی. حسی قرار نیست بریده شود، فقط باید همچنان آمادگی بدنی‌ات را حفظ کنی. مثل جنگجویی که ممکن است هر لحظه و از هر طرف به او حمله کنند. برعکس، بازیگر *سمندریان* مثل آدمی اهل «ذن» است که نشسته و تمرکز پیدا کرده، و از هر طرف حمله کنند، با ذهنش درمی‌یابد و ضربه می‌زند. در سطح خیلی بالایش به‌این‌صورت است. در سطح پایینش برای ورود به بحث، مثل همان عصبیتی‌ست که مثال زدم.

دیگر این‌که در همین تآتر بیرونی، مثل کار رفیعی ترکیب‌بندی خیلی مهم است. یعنی این‌که مثلاً اگر پنج نفر ایستاده‌اند و تو می‌خواهی به آن‌ها اضافه شوی، چطور بایستی که هم آن پنج نفر را به لحاظ بصری کامل کنی و هم خودت دیده شوی و وصله‌ی ناجور نباشی؟ وگرنه بلافاصله از دیدِ تماشاچی بَد دیده خواهی شد. پس باید چنته‌ات از حرکت پر باشد. برای این کار خیلی خوب است که نقاشی بدانید. رفیعی هم همیشه این را پیشنهاد می‌کند. یادم می‌آید سرِ تمرین، تابلوهای پوسن را می‌آورد و می‌گفت این‌ها را ببینید. چون در تابلوهای پوسن انبوهی آدم هست، و این آدم‌ها به شکل‌هایی کنار هم ایستاده‌اند و همه چیز درست است. با دیدن مداومِ این ترکیب‌ها، کم‌کم ناخودآگاه وقتی کنار یک نفر می‌ایستیم، درست می‌ایستیم.این‌جا جلوه‌ی درونی زیاد مهم نیست، جلوه‌ی بیرونی خیلی مهم است که تو چه ژستی در کنار دیگری داشته باشی.

www.ketabha.org

لازم نیست درباره‌ی آن ژست در لحظه تصمیم بگیری. وقتی تمرین زیاد داشته باشی، خودبه‌خود این ژست پیدا می‌شود و تصحیح می‌شود. در «یادگار سال‌های شن» صحنه‌ای بود که من از ارتفاعی بالا می‌رفتم و بعد ناگهان دستم را رها می‌کردم و وسط زمین و هوا معلق می‌ماندم و بعد حرف می‌زدم. این حرکت را چهار شب مانده به اجرا پیدا کردم.

قبل از توضیحش این را بگویم که سیرک‌بازها تماشاگر را به توسط شدت مهارت‌شان، به حیرت وامی‌دارند؛ و از این طریق خلع سلاح می‌کنند. در تآتر رفیعی باید این‌طور باشی. باید به تماشاچی بگویی من آدم حیرت‌آوری هستم، خیلی کارهای عجیب و غریب بلدم بکنم! برگردم به آن مثال. در تمرین‌ها به خودم می‌گفتم «خُب، تو مدام می‌روی بالا و می‌آیی پایین. بعدش چه؟ چطور می‌توانی تماشاچی را شگفت‌زده کنی؟» بعد یاد سیرک‌ها افتادم و نوار یک سیرک را پیدا کردم و دیدم. بندبازها با پا آویزان می‌شدند و دست‌های‌شان را رها می‌کردند، و معلق میان زمین و هوا به کارهای‌شان ادامه می‌دادند. فردای آن روز قبل از شروع تمرین در تالار وحدت، در نور کم رفتم بالا و می‌خواستم ببینم چطور می‌توانم پایم را پشت تخته بندِ دکور قفل کنم که دست‌هایم رها باشد. بالاخره کلکش را پیدا کردم و دستم را رها کردم و بعد پارچه‌ای را بردم بالا و از آن‌جا رها کردم و پارچه افتاد و دیدم که جلوه‌ی بصری و حرکتی‌اش خوب است. ناگهان صدای *علی* رفیعی را شنیدم که گفت «*رضا*جان، مرسی!» و نگاه کردم و دیدم *علی* رفیعی در اتاق صدا نشسته بوده و داشته صداها را آزمایش می‌کرده، و من‌که آمده بودم، نگاه می‌کرده که ببیند چکار می‌کنم. خب بر مبنای آن، چند حرکت بعدی هم درست شد. مثل جایی که با دوتا دست‌هایم دو طرف «پانل» را گرفته بودم و میان زمین و هوا دیالوگ می‌گفتم. این در واقع سیرک است، چون شگفتی‌ای که بازیگر می‌آفریند، شگفتی حس و حال و تمرکز درونی نیست. شگفتی بیرونی و جلوه‌های تمرکز حرکتی بدن است.

امجد: سوآل دیگرم درباره‌ی نکته‌ای‌ست که در یکی از مقالات همین کتاب آمده. وقتی درباره‌ی تفاوت بازیگری سینما و تآتر صحبت می‌کنی، اشاره داری که بازیگریِ تآتر، بازیگری قراردادهاست، درحالی‌که بازیگری سینما،

www.ketabha.org

بازیگریِ واقع‌نما یا واقع‌گراست. من با این نکته مسئله‌ای دارم. به‌نظر من بازیگری سینما هم بازیگری قراردادهاست و از این نظر تفاوتی ندارند. ممکن است به لحاظ کمیّت، تعداد فیلم‌هایی که واقع‌گرا هستند بیشتر باشد و تآترهای واقع‌گرا کمتر، ولی این چیزی را عوض نمی‌کند. فیلم موزیکال قرارداد خودش را دارد و فیلم تاریخی قرارداد خودش را. فیلم خیابانی و جاده‌ای قرارداد خودشان را دارند. وسترن، فیلم نوآر، و کمدی بکوب بکوب، هر کدام قراردادهایی برای بازیگری دارند، که با هم یکسان نیست. حتی بازیگری در لانگ‌شات قرارداد خودش را دارد و بازیگری در کلوزآپ قرارداد خودش را.

کیانیان: درست می‌گویی. منظورم از آن نکته را توضیح می‌دهم: وقتی شما به تآتر می‌آیید، می‌دانید که این دکور است، ولی در سینما، قرار است که ندانید. قرارداد سر جایش هست. هنر اصلاً سراپا قرارداد است. اما در سینما قرار است ندانیم دکور است و در تآتر قرار است بدانیم که دکور است. اصلاً دکور بودنش مشخص است چراکه در چهارچوب و قابی‌ست که از واقعیت و طبیعت مجزا شده است. همین که جدایش می‌کنیم یعنی دکور است و بازیگر که می‌رود پشت صحنه و برمی‌گردد همه می‌دانیم که به پشت صحنه رفت تا احتمالاً نفسی بکشد یا مثلاً از در پشتی برود و از در دیگر دوان دوان وارد شود! همه‌ی این چیزها را می‌دانیم. ولی در سینما قرار است ندانیم. اصلاً قرارداد این است که اگر بازیگر از یک در بیرون رفت یا از جلوی دوربین کنار رفت، ندانیم که به گوشه‌ای می‌رود تا بنشیند. قرار است نفهمیم که گفته‌اند کات. ما آن کات را طبق قرارداد در سینما حس نمی‌کنیم. ولی در تآتر حس می‌کنیم. در بسیاری از صحنه‌ها در تآتر، کسی که بازی‌اش تمام می‌شود می‌رود گوشه‌ای می‌نشیند و مثلاً سیگارش را می‌کشد، یا بقیه‌ی لباسش را می‌دوزد. می‌نشیند و کارهای خودش را می‌کند، نه کارهای نقش را. در سینما اصلاً چنین قراری با هم نداریم. خُب این آن قراردادی‌ست که من می‌گویم. قراردادِ تآتری قراردادی‌ست عریان و لخت برای دیدنِ قرارداد. قراردادِ سینمایی قراردادی‌ست برای ندیدنِ قرارداد. نکته‌ی دیگر این است که در تآتر هرچه بیشتر حرکت را خلاصه می‌کنیم و به سمتِ نماد و نشانه می‌بریم. در بازیِ سینمایی به علت این‌که ما قرار

www.ketabha.org

است ندانیم این دکور است و پشت صحنه‌ای هم وجود ندارد، پس باید به این سمت حرکت کنیم که انگار اصلاً حرکت را خلاصه نکرده‌ایم. وانمود می‌کنیم که اصلاً نشانه‌پردازی نکرده‌ایم.

امجد: علتش هم شاید از آن‌جا می‌آید که وقتی می‌رویم تآتر، صحنه و بیرون صحنه کنار هم جلویِ چشم‌مان است. ولی در سینما، بیرون از صحنه را نمی‌بینیم و اصلاً پشتِ دوربین در کنار فیلم وجود ندارد که ببینیم.

کیانیان: یکی از منتقدان مشهور روس درباره‌ی تآتر *استانیسلاوسکی* می‌گوید این تآتر چنان است که انگار از سوراخ کلید شاهدِ زندگیِ خصوصی کسانی هستیم. *استانیسلاوسکی* هم نظر او را می‌پذیرد و ستایش می‌کند. درحالی‌که می‌دانیم این حرف پرت و پلاست. در تآتر اصلاً زندگیِ خصوصی معنی ندارد. یکی از دعواهای چخوف با *استانیسلاوسکی* سرِ همین بود. در تآتر دست‌مان باز است برای این‌که یک دور در صحنه بچرخیم و بگوییم که از این شهر به شهرِ دیگر رفته‌ایم. یا از این لکه‌ی نور خارج شویم و به لکه‌ی دیگرِ نورِ برویم و بگوییم که از خانه‌ی اکبر رفتیم به خانه‌ی اصغر. در سینما این جایز نیست. و این به‌خاطرِ آن قرارداد اولیه است.

امجد: سوآل دیگرم درباره‌ی بازی‌گردانی‌ست، که در این سال‌ها در سینمای ایران کم‌کم باب شده. البته هنوز کسانی جدی‌اش نمی‌گیرند. و کسانی هم جدی گرفته‌اند ولی چندان به نتیجه نرسیده بوده‌اند. به گمان من اولین تجربه‌ی کامل و به ثمر رسیده‌ی بازی‌گردانی سینمای ایران، در فیلم «آژانس شیشه‌ای» رخ داده است. می‌خواهم شما در این مورد صحبت کنید؛ آیا اصلاً لازم است که همه این کار را بکنند؟ یا این فیلم موردِ خاصی بوده؟ و اصلاً چطور به این توفیق رسیده‌اید؟

کیانیان: من قبلش فکری درباره‌ی بازی‌گردانی نداشتم. وقتی بازی می‌کردم دوست داشتم که دیگران به من پیشنهاد بدهند. و من هم اگر کسی علاقه داشت نظر خودم را درباره‌ی بازی‌اش می‌گفتم. در «آژانس شیشه‌ای» قرار بود که *آتیلا پسیانی* بازی‌گردان باشد و انتخاب بازیگرها هم با او بود. ولی بعد چون او در سریالی بازی می‌کرد نتوانست بازی‌گردانی این فیلم را هم انجام

www.ketabha.org

دهد. *حاتمی‌کیا* به او گفته بود «پس کس دیگری را به من معرفی کن». پسیانی چهار پنج نفر از جمله مرا به او معرفی کرده بود و نمی‌دانم به چه دلایلی *حاتمی‌کیا* مرا انتخاب کرد. من رفتم و با او صحبت کردم تا ببینم اصلاً تصور او از بازی‌گردانی چیست. او گفت من بلد نیستم بازیگر را هدایت کنم. من بلدم کارگردانی کنم؛ پلان‌بندی و دکوپاژ بلدم. می‌دانم از بازیگر چه می‌خواهم ولی نمی‌دانم چگونه او را رهبری کنم تا به آن نقطه برسد. بعضی مواقع هم خجالت می‌کشم به بازیگر بگویم که بَد بازی می‌کنی، یا این کار را نکن و کار دیگری بکن. گفت بعضی مواقع بازیگران به من می‌گویند «خُب، آن چه کاری‌ست که ما باید بکنیم؟» و من نمی‌توانم برای‌شان بازی کنم و بگویم این کار را بکن. پس یک نفر را می‌خواهم که این کار را برای من بکند. من گفتم اگر بخواهم بازی‌گردانی بکنم، مقداری آزادی عمل می‌خواهم. گفت مثل چی؟ گفتم مثلاً در چهره‌پردازی، لباس، میزانسن و... دخالت می‌کنم. گفت این همان چیزی‌ست که من می‌خواستم. می‌خواستم بگویم در این‌ها و حتی در خورد و خوراک بازیگر دخالت کن.

در نتیجه این میدان تجربی بزرگی برای من بود. من هم همیشه یک حس ماجراجویی دارم و می‌خواهم کاری را که قبلاً نکرده‌ام انجام بدهم و ببینم چه چیزی از آن درمی‌آید؛ به خصوص در کارهای مربوط به بازیگری. من کارگردانی را دوست ندارم اما در هر فیلمی که کار کرده‌ام مشاور کارگردان خوبی بوده‌ام. آن‌قدر در گوش کارگردان پچ‌پچ می‌کردم که بالاخره قبول می‌کرد از من هم بپرسد. خب این‌جا رسماً این اتفاق افتاده بود و شروع کردم. اول فکر کردم از کجا باید شروع کنم؟ چون نقشه‌ای نداشتم. فکر کردم که نمی‌توانیم مثل تآتر یک تمرین وسیع دو ماهه بگذاریم که بازیگرها را به نقطه‌ای برسانیم و اصلاً غلط هم هست. ما باید کاری بکنیم که سر نخ اصلی شخصیت‌ها دست بازیگرها بیاید. اگر قبول کرد، در چند نمونه یا موقعیت مختلف ببینیم که در این موقعیت‌ها آیا از نقش جلوه‌های درستی بروز می‌دهد یا نه؟ فکر می‌کردم اگر به این‌جا برسم کار دیگر تمام است و بازیگر راه افتاده. بعداً وقتی با *حاتمی‌کیا* صحبت کردیم گفت که تو اصلاً می‌توانی در صحنه کات بدهی، برای این‌که من

www.ketabha.org

دارم به هزار چیز دیگر نگاه می‌کنم و تو به بازی نگاه می‌کنی. اگر خوب نبود همان‌جا کات بده. خب، این حرف خیلی مهمی بود که یک کارگردان می‌زد و چند بار که من این کار را کردم هیچ مشکلی نداشتیم و ناراحت هم نشد. پس سر صحنه باید به‌عنوان دو چشم، مراقب بازیگران می‌بودم که خطا نروند و یکدست باشند. یکی از جذابیت‌های کار برای من این بود که این فیلم چهل و نه بازیگر داشت، از سطح بازیگر حرفه‌ایِ استاد تا بازیگرانی که هیچ‌کس نمی‌شناسدشان و حتی چند نابازیگر که اصلاً برای اولین بار قرار است جلوی دوربین بروند، مثل همسر خودم، که قرار شد در صحنه‌ای بازی کند و پیش‌تر جلوی دوربین نرفته بود. من تمرین‌ها را به دو دسته تقسیم کردم، یک دسته بازیگرهای اصلی و یک دسته هم برای بازیگران مکمل. اصلی‌ها حدود هشت نفر بودند و مکمل‌ها چهل و یک نفر. من باید هر روز با این دو گروه به‌طور مجزا کار می‌کردم، و گاهی هم با هم. پانزده روز با بازیگرانِ اصلی تمرین کردم. فیلمنامه را قبلاً خوانده بودم و روی نقش‌ها تحلیل خودم را داشتم و فکر می‌کردم *حاتمی‌کیا* باید با بعضی تحلیل‌های من به‌شدت مخالف باشد. فکر می‌کردم که حاج کاظم چون آرمان‌خواه است، خودکامه است. به‌نظر من همه‌ی آرمان‌خواه‌ها خودکامه‌اند چون فکر می‌کنند که جهان را طوری که خودشان دوست دارند باید بسازند. اما فکر می‌کردم شاید اصلاً *حاتمی‌کیا* مخالف باشد. درست برعکس‌اش، آدم خوب و حسابیِ فیلم که باید دوستش داشته باشیم، شخصیتی بود که حبیب *رضایی* بازی می‌کرد. و در مورد همین نقش «سلحشور» [که اصلاً قرار نبود من بازی کنم، اما سه روز مانده به فیلمبرداری قرار شد من آن را بازی کنم] معتقد بودم که آدم بسیار فهمیده‌ای‌ست. خوب خوانده و خوب بلد است و بارها خارج رفته و از موضع بالا به حاج‌کاظم و غیره نگاه می‌کند. وقتی جلو رفتیم، من بر مبنای این تفکر باید به آقای *پرستویی* می‌گفتم حالا باید نقش خودکامه بازی کنی، نه نقش آدمی که برای مردم خیلی جذاب و دوست داشتنی‌ست. خب، ممکن بود آقای پرستویی در ابتدا بپرسد یعنی چه؟ اما با تحلیل‌هایی که با هم انجام دادیم به این نتیجه رسیدیم و در تمرین‌ها این اتفاق افتاد. چیز دیگری که *حاتمی‌کیا* می‌خواست اتفاق بیفتد بسیار سخت بود و چون

www.ketabha.org

سخت بود خواستم انجامش بدهم. به من گفت فیلم‌های *مهرجویی* را دیده‌ای که چطور بازیگرها روزمره حرف می‌زنند انگار که همین‌طور از دهان‌شان درآمده است؟ دلم می‌خواهد بازیگرانم به این شکل بازی کنند. به شکلی همین بازی امریکایی متداول را که درست هم هست، می‌خواست. سختی کار این‌جا بود که دیالوگ‌های *مهرجویی* اصلاً آرمان‌خواهانه نیست ولی دیالوگ‌های *حاتمی‌کیا* آرمان‌خواهانه بود. مثلاً جایی که می‌گوید «من خیبری‌ام، اهل هور و آتش و نی.» رسماً دارد شعر می‌خواند. خب چطور می‌شود شعر را روزمره کرد؟ چه باید می‌کردیم؟ یک لحن متداولِ پیش پا افتاده‌ی شاعرانه وجود دارد که باید حرف‌ها را کشدار بیان کرد. چاره این بود؟ این باید درک می‌شد. ما باید چه کنیم که دیالوگ آن لحن را با خودش نیاورد؟ این دیالوگ‌ها آدم را به‌سوی نوع گویشِ دوبلورها می‌برد، درصورتی‌که نوع دیالوگ‌های *مهرجویی* آدم را به‌سمت روزمرگی می‌آورد. روش *مهرجویی* این است که در مرحله‌ی اول تمرین و در گفت‌وگو، حجاب بین خودش و بازیگر را می‌شکافد و از آن‌ها می‌خواهد فحش بدهند. همین تکنیک در مدرسه‌های بازیگری اروپا و امریکا هست. به محض این‌که وارد مدرسه می‌شوید می‌گویند لختِ لخت بشو و در نهایت همه را برهنه روی صحنه می‌فرستند و دیگر چیزی برای پنهان کردن از دیگران نمی‌ماند. در نتیجه روی صحنه راحت و بی‌پروا، مثل زندگی روزمره می‌توانند حرف بزنند. خب ما که نمی‌توانیم این‌کار را بکنیم و از نظر شرقی‌ها اصلاً درست هم نیست. تنها کاری که می‌توانستم بکنم این بود که به‌طور مرتب بگویم هرچه دیالوگ هست بشکنید و بگویید، و وسط‌هایش چند فحش هم اضافه کنید، نه فحش‌های خیلی بی‌پروا و بی‌پرده، همین فحش‌های ساده مثل احمق و خاک‌برسر و...! بیشترین سختی‌اش مال پرستویی بود چون او می‌بایست این نقش را بازی می‌کرد و دیالوگ‌های شعاری بیشتر مال او بود و کمی هم مال حبیب *رضایی*. به‌هرحال در آن پانزده روز که تمرین می‌کردیم از *حاتمی‌کیا* خواستم که سر تمرین نیاید. چون اگر می‌آمد ممکن بود نظراتی داشته باشد که با نقشه‌های من جور نباشد. هر چهار پنج روز یک‌بار می‌گفتم که سر تمرین بیاید. ولی با این‌همه وقتی می‌آمد نظراتی داشت و من هم قبلاً به او می‌گفتم که

www.ketabha.org

ما این را تمرین می‌کنیم که آن حس آرمانی دیالوگ‌ها را بشکنیم. در واقع کار اصلی که با این گروه در آن پانزده روز انجام دادیم این‌ها بود. یک: جا انداختن زبان روزمره البته با هزار جور تکنیک و ترفند، که واقعاً سخت بود؛ دو: بازیگران به شخصیت‌های‌شان ـ به همان ترتیبی که خودم به شخصیت می‌رسیدم ـ برسند، تا هرکدام از این‌ها تیپ‌های یک سویه نداشته باشند، خوب داشته باشند و بد هم داشته باشند. مثلاً خیلی کوشش کردیم که بدی‌های حاج‌کاظم را نشان بدهیم و خود پرستویی هم کمک می‌کرد و بدی‌هایی از نقش بیرون می‌کشیدیم و رو می‌کردیم. *اصغر نقی‌زاده* بازیگری نبود که بخواهد سر تمرین پرورش پیدا کند؛ چند جلسه هم سر تمرین آمد تا من به اشتباه خودم پی بردم. او بازیگری‌ست که باید سر صحنه از او بازی گرفت و سر صحنه هم بازی‌اش را کرد و خوب هم بود. خب، وقتی به این دوگانگی یا به همان تردیدی که *ایرج* می‌گوید رسیدیم، وقتی این خاکستری بودن را برای تمام شخصیت‌ها کشف کردیم، خودبه‌خود به روزمرگی هم رسیدند چون آدم معمولی شدند. چندین بار هم فیلمنامه را از اول تا آخر خواندیم و نقاطش را مشخص کردیم و دیالوگ‌هایی هم اضافه شد؛ و بعد *حاتمی‌کیا* یک‌بار و نیم فیلمنامه را بر مبنای آنچه در تمرین‌ها پیدا شده بود تصحیح کرد و دوباره نوشت. حالا قرار بود برویم سر صحنه و آن‌جا ما با تمام آن چهل و یک بازیگر، قرار گذاشتیم و سر صحنه شروع کردیم به میزانسن دادن. *حاتمی‌کیا* در بعضی مواقع بود و در بعضی مواقع نبود. میزانسن‌ها که درمی‌آمد، بعد *حاتمی‌کیا* می‌آمد و در میزانسن تغییراتی می‌داد، بعضی مواقع از بنیاد عوضش می‌کردیم، بعضی مواقع همان‌ها خوب بود. نکته‌ای که *حاتمی‌کیا* در این ماجرا دوست داشت «اتود» کردن بود. تا جایی‌که در بعضی از صحنه‌ها که خیلی خوب هم بود *حاتمی‌کیا* می‌خواست باز هم اتود کنیم. و نتایج حیرت‌آوری به‌دست آوردیم. یادم هست بعد از اولین نمایش فیلم، حمید صحنه‌های متعددی را می‌شمرد و می‌گفت این‌ها بدون بداهه‌پردازی غیر ممکن بوده. بله، با این صحنه‌ها بود که *حاتمی‌کیا* به لذتِ اتود کردن و بداهه‌سازی پی‌برده بود.

امجد: و یکی از معجزه‌های بازیگری سینمای ایران در این فیلم این است

www.ketabha.org

که همه جلویِ دوربین تر و تازه هستند. حس‌ها همه تازه است. هیچ بازیگری خسته به‌نظر نمی‌رسد، و نمی‌شود ملال تکرار برداشت‌ها و تمرین‌ها را در چهره‌ها دید. همه زنده پلک می‌زنند.

کیانیان: بارها پیش آمد که صحنه‌ای خسته‌کننده می‌شد. یعنی چندین برداشت به دلایل مختلف راضی کننده نبود. با *حاتمی‌کیا* صحبت می‌کردیم و صحنه را از بنیاد به‌هم می‌ریختیم. آن چهل و یک نفر برای‌شان سخت بود. ولی بعداً کیف می‌کردند. چون لذتش را کشف می‌کردند. که مثلاً این دفعه همه‌ی آن‌هایی که جلو بودند بروند عقب و همه‌ی کسانی که عقب بودند بیایند جلو. دیگر این حس وجود نداشت که من جلو باشم یا تو. اوایل خیلی این حس وجود داشت. و کاری که من کردم این بود که این قضیه‌ی جلو زدن را به کاریکاتور بدل کنم تا به آن بخندیم. و از بس به این ماجرا خندیدیم، از بین رفت. و چون اتود می‌کردیم و ناگهان کار جدیدی می‌کردیم، آن تازگی که شما می‌گویید به‌وجود می‌آمد. *حاتمی‌کیا* می‌آمد صحنه‌ی اتود شده‌ی تمرین شده را با دوربین ویدیو فیلمبرداری می‌کرد و یک دکوپاژ ذهنیِ اولیه انجام می‌داد و بعد با ویدیو و کاغذهایش می‌رفت به اتاقش، در را قفل می‌کرد و دکوپاژ نهایی را انجام می‌داد. وقتی برمی‌گشت دکوپاژ را تکثیر می‌کرد و به دستیار و فیلمبردار و من و بقیه می‌داد. گاهی به بازیگران می‌گفتم که در این صحنه چه اتفاقی قرار است بیفتد، گاهی هم نمی‌گفتم. به‌خصوص به آن چهل و یک نفر. توانستم به آن‌ها تفهیم کنم که جمعی حرکت کنند. که: شما همه یک نفر هستید. با همدیگر عصبانی می‌شوید، با همدیگر خوشحال می‌شوید. بعد از این تمرینات، حس‌هایی که قرار بود بین همدیگر رد و بدل کنند خیلی خوب جا افتاد. یعنی اگر در گوشه‌ای یکی عکس‌العملی نشان می‌داد، مثل موج بقیه را می‌گرفت. در میان آن‌ها سعی کردم که برای هر کدام، یک شخصیتِ خاص و یک رنگِ خاص به‌وجود بیاورم. با هم بحث‌های طولانیِ خسته کننده می‌کردیم. بعضی‌ها خسته می‌شدند و می‌گفتند خودت راهش را بگو. من نمی‌گفتم ولی کوشش می‌کردم که به آن رنگ خاص خودش برسد. و حالا دنیایی پیش رو بود که او می‌توانست رویِ آن کار کند. فکرهای جدید هرکدام، حرکت‌های جدید می‌آورد و به دلیلِ این‌که این

www.ketabha.org

حرکت برای دیگران تازه بود، عکس‌العملِ جدیدی نشان می‌دادند.

امجد: یکدست کردن این‌همه آدم هم خوب بود. نکته‌ی دیگر این‌که خیلی‌ها که جاهای دیگر تجربه‌های خوبی نداشته‌اند، این‌جا خوب هستند. با این‌که خیلی از آن هشت نفر اصلی فاصله دارند یا از شیوه‌ها و سابقه‌های مختلف می‌آیند یا نابازیگرند، ولی این‌جا جمعاً خیلی خوبند.

کیانیان: می‌توانم حدس بزنم چه کسانی را می‌گویی. خب، در کارهای قبلی همانی را از او خواسته‌اند که او خودش گفته. من آن‌ها را در موقعیت‌های غافلگیر کننده قرار می‌دادم. به یکی از بچه‌های بازیگر که با صدای خاصی حرف می‌زد و آن صدا خوب نبود، گفتم که طبق نقش باید همه‌ی این حرف‌ها را با فریاد بگویی. گفت این‌که در فیلمنامه نیست. گفتم این چیزی‌ست که من به تو می‌گویم. شروع کرد با داد و فریاد گفتن و آن‌قدر گفت تا آن لحن یادش رفت. بعد به او گفتم که آقای *حاتمی‌کیا* گفته احتمالاً اگر پچپچه کنی بهتر است. گفت من به فریاد عادت کرده‌ام و...! روزی که می‌خواستیم فیلمبرداری کنیم گفتم که حالا معمولی حرف بزن! و دیگر آن لحن یادش رفته بود. همین است که با خودش تازگی می‌آورد. ضمناً حالا که هم تجربه‌ی داد زدن داشت و هم تجربه‌ی پچپچه، اگر لازم می‌شد هرکدام را می‌توانست اجرا کند و به خدمت بگیرد.

گاهی وقتی بازی‌ای راضی کننده نبود، می‌گفتیم کات ـ دوباره! گاهی هم می‌گفتیم کات ـ این صحنه باشد برای فردا. پیشنهادی به *حاتمی‌کیا* و تهیه‌کننده دادم که پذیرفتند: این‌که هر روز بعد از خاتمه‌ی فیلمبرداری، من و کسانی که مال صحنه‌ی فردا بودند می‌ماندیم و تمرین می‌کردیم. تمرین‌ها مشخصاً به کار فردا مربوط نبود اما حول و حوش آن می‌گشت. صبح فردا هم پیش از گروه‌های دیگر، گروه بازیگران می‌آمدند و تمرین دیگری داشتیم، اما باز آنچه که قرار بود در صحنه اتفاق بیفتد نبود. بعد خود *حاتمی‌کیا* می‌آمد که قرار بود میزانسن ما را ببیند و تغییر و تبدیل انجام بدهد و فیلمبرداری ویدیویی کند و برود برای دکوپاژ. در آن مرحله کارهای اصلی‌مان را می‌کردیم و من سعی داشتم چیزهای غافلگیر کننده‌ای هم در آستین داشته باشم و نگه دارم برای لحظه‌ی فیلمبرداری. خودم من هم اصلاً تصوری نداشتم که نتیجه‌اش چه می‌شود.

www.ketabha.org

بعدها فهمیدم هر وقت تصوری ندارم که چه خواهد شد، و فقط در لحظه لذت می‌برم، خوب می‌شود! ما آن‌جا همه با هم در لحظه کیف می‌کردیم. این اولین فیلمی بود که گرچه ما سی روز در یک لوکیشن بسته و محدود بودیم، چهل و نه نفر بازیگر که با کادر فنی حدود شصت نفر می‌شدیم، و بعضی مواقع حتی هوا هم کم می‌آمد، هیچ‌وقت دعوامان نشد و هیچ برخوردی نداشتیم؛ همه‌اش بگو و بخند بود و خوب بود. و جالب این بود که من از گروه فیلمبرداری، عزیز *ساعتی* و همکارانش می‌خواستم که درباره‌ی بازی‌ها نظر بدهند، آن‌ها از من می‌خواستند که درباره‌ی کارشان نظر بدهم، و این باعث شیرین شدنِ رابطه شده بود. همه به‌هم کمک می‌کردند و عین تمرین‌های تآتر شده بود.

کریمی: انگار نوبت آخرین سوآل است. پس من یک سوآل نه چندان جدی راکه برای آخر نگه داشته بودم، بپرسم! من از افراد مختلف با نوعی انتقاد و حتی تمسخر شنیده‌ام که می‌گویند *کیانیان* فکر کرده *آل پاچینوست*! یا می‌گویند فلانی چرا فکر می‌کند *آل پاچینوست*؟ و من چون تو را از نزدیک می‌شناسم جواب می‌دهم *رضا* خودش فکر نمی‌کند *آل پاچینوست* و جایی هم ندیده‌ام که خودش چنین ادعایی کرده باشد. این لابد تصوری‌ست که بقیه راجع به او دارند. می‌خواستم بپرسم چرا این‌قدر ناراحتند از این‌که فکر می‌کنند تو شبیه *آل پاچینویی*؟

کیانیان: این را باید از آن‌ها پرسید. ولی این را به خودم هم گفته‌اند. البته چندین بازیگر را شمرده‌اند که می‌گویند من به آن‌ها شباهت دارم، مثلاً *رضا فاضلی*. من هرگز ناراحت نشده‌ام. می‌گفتم خب چه کنم که شکل او هستم؟ بعد می‌گفتند شبیه *انتظامی* هستی، و این‌که می‌توانی نقش برادر یا پسرش را بازی کنی و... . بعداً زمانی که موهایم بلند بود گفتند که شبیه *ژرار دوپاردیو* هستی. بعد گفتند شبیه *رابرت دنیرویی*، بعد *داستین هافمن* و در نهایت *آل پاچینو*. یک‌بار که فیلم Heat با شرکت *آل پاچینو* و *رابرت دنیرو* را با همسرم تماشا می‌کردیم، خودم حیرت کردم و حتی یک لحظه وحشت کردم، چون در بعضی زوایا هم *آل پاچینو* و هم *رابرت دنیرو* راکاملاً شبیه خودم دیدم، [مثل فیلم‌هایی که روحی در آدم حلول می‌کند] حتی برایم وحشت‌آور بود. اما ضمناً شبیه هیچ‌کدام هم نیستم

www.ketabha.org

و شباهتی‌ست که نمی‌فهمم چطور گاهی و از بعضی زوایای چهره به‌وجود می‌آید. این دو بازیگر را خیلی دوست دارم. جک نیکلسون و جین *هاکمن* را هم خیلی دوست دارم. ولی تابه‌حال کسی به من نگفته که شبیه آن‌ها هم هستم! شاید به دلیل شکل چهره باشد، یا به دلیل نوع بازی که در «آژانس شیشه‌ای» داشتم که حمید می‌گوید قبلاً نوعِ ایرانیِ این شخصیت را ندیده‌ایم. بعضی آدم‌ها این‌طورند و وقتی نمونه‌ی داخلی برای مثال زدن ندارند، خارجی‌ها را نام می‌برند. البته این مسئله گاهی عصبانی‌ام می‌کند، گاهی به خنده می‌اندازد، گاهی بدم نمی‌آید و گاهی به شدت از این ماجرا بدم می‌آید.

کریمی: به‌هرحال بی تقصیری؟

کیانیان: بی‌تقصیرم ولی برای خودم هم جالب است. و به‌هرحال من از جانب *آل پاچینو* از شما معذرت می‌خواهم!

www.ketabha.org

www.ketabha.org

سال‌شمار و تصاویر

رضا کیانیان

تولد ۱۳۳۰.

فارغ‌التحصیل رشته‌ی تآتر دانشگاه تهران ـ دانشکده‌ی هنرهای زیبا.

فعالیت در گروه نمایشی پارک‌شهر به‌عنوان بازیگر، طراح صحنه و لباس از سال ۱۳۴۵.

فعالیت در گروه انجمن تآتر ایران به‌عنوان بازیگر، طراح صحنه و لباس از سال ۱۳۵۲.

فعالیت در گروه نمایش همشهری به‌عنوان بازیگر، طراح صحنه و لباس از سال ۱۳۵۴.

سه سال نمایش خیابانی در شهرها و روستاهای ایران از سال ۱۳۵۶.

ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی (نمایش) ـ کارگردان: حمید سمندریان ۱۳۶۷.

تمام وسوسه‌های زمین (فیلم) ـ کارگردان: حمید سمندریان ۱۳۶۸.

پاتال و آرزوهای کوچک (فیلم) + فیلمنامه [به‌همراه مهدی سجاده‌چی] ـ کارگردان: مسعود کرامتی ۱۳۶۸.

سال تحویل (فیلم کوتاه) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: حمید جبلی ۱۳۶۹.

مرد ناتمام (فیلم) ـ کارگردان: محرم زینال‌زاده ۱۳۷۰.

ایلیا نقاش جوان (فیلم) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: ابوالحسن داوودی ۱۳۷۱.

یادگار سال‌های شن (نمایش) ـ کارگردان: علی رفیعی ۱۳۷۱.

آپارتمان (سریال) ـ کارگردان: اصغر هاشمی ۱۳۷۲.

دُمرُل (فیلم) فقط فیلمنامه [به‌همراه مهدی سجاده‌چی] ـ کارگردان: یدالله صمدی ۱۳۷۲.

مهریه‌ی بی‌بی (فیلم) فقط طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: اصغر هاشمی ۱۳۷۳.

www.ketabha.org

درد مشترک (فیلم) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: یاسمین ملک‌نصر ۱۳۷۳.

کیمیا (فیلم) ـ کارگردان: احمدرضا درویش ۴-۱۳۷۳.

شلیک نهایی (سریال) ـ کارگردان: محسن شاه‌محمدی ۴-۱۳۷۳.

مادرم گیسو (فیلم) ـ کارگردان: سیامک شایقی ۱۳۷۴.

وکلای جوان (سریال) ـ کارگردان: بهرام کاظمی ۱۳۷۴.

سلطان (فیلم) ـ کارگردان: مسعود کیمیایی ۱۳۷۵.

سر نخ (سریال) ـ کارگردان: کیومرث پوراحمد ۱۳۷۵.

خانواده‌ی رضایت (سریال) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردانان: حمید امجد و مازیار میری ۱۳۷۵.

سینما سینماست (فیلم) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: ضیاءالدین دری ۱۳۷۵.

گام اول (سریال) + طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: حسین سهیلی‌زاده ۱۳۷۶.

گل آفتاب‌گردان (سریال) فقط طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: مسعود شاه‌محمدی ۱۳۷۶.

آژانس‌شیشه‌ای (فیلم) + بازی‌گردانی ـ کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا ۱۳۷۶.

یک روز خاطره انگیز از زندگی دانشمند بزرگ «وو» (نمایش) ـ کارگردان: علی رفیعی ۱۳۷۶.

زارون (نمایش) ـ فقط طراحی صحنه و لباس ـ کارگردان: حمید امجد ۱۳۷۶.

روبان قرمز (فیلم) + بازی‌گردانی ـ کارگردان: ابراهیم حاتمی‌کیا ۱۳۷۷.

www.ketabha.org

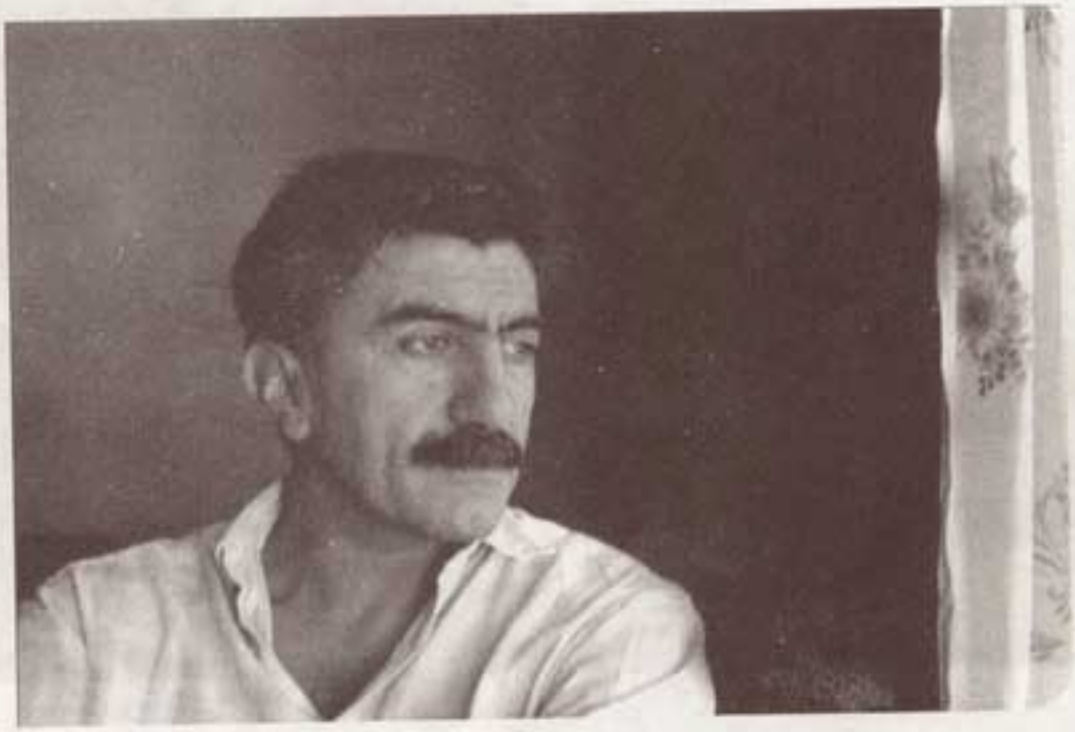
در اجرای «آنتیگونه» به کارگردانی علی رفیعی ۱۳۵۳

www.ketabha.org

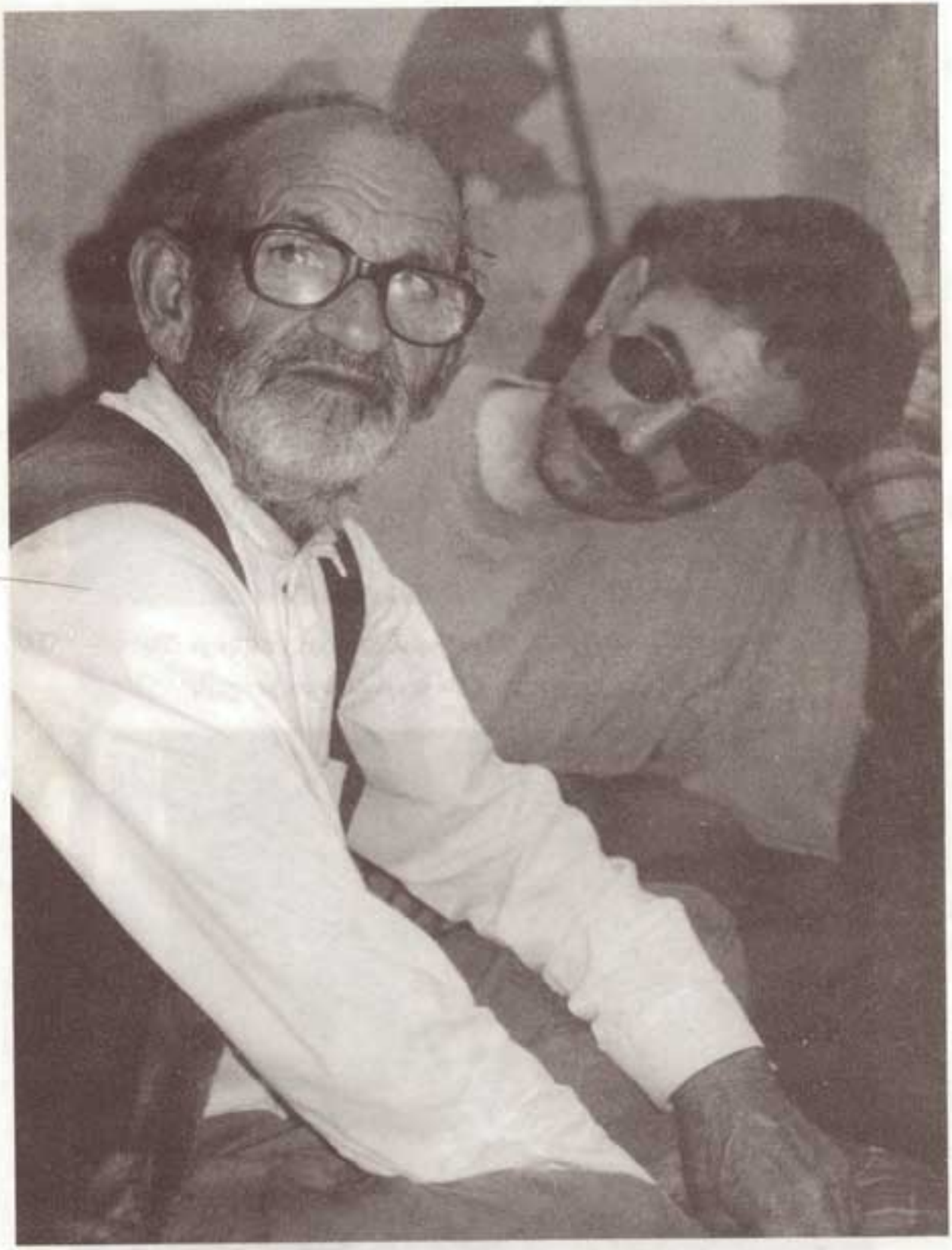
بالا: با هما روستا در اجرای «ازدواج آقای می‌سی‌سی‌پی» به کارگردانی حمید سمندریان ۱۳۶۷.
پایین: در «تمام وسوسه‌های زمین» به کارگردانی حمید سمندریان ۱۳۶۸.

www.ketabha.org

بالا: در «پاتال و آرزوهای کوچک» به کارگردانی مسعود کرامتی ۱۳۶۸.
پایین : در «مرد ناتمام» به کارگردانی محرم زینال‌زاده ۱۳۷۰.

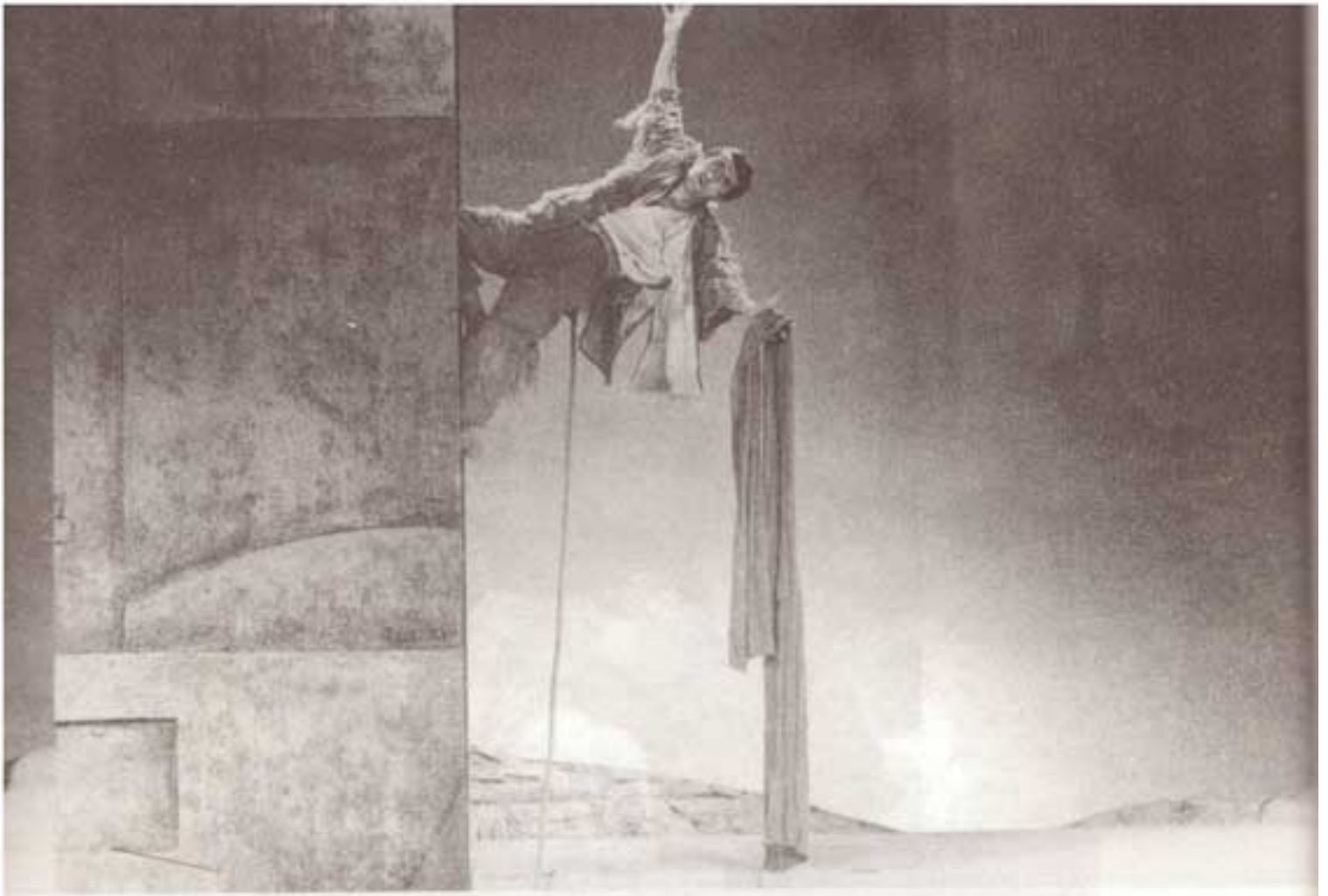


www.ketabha.org



در «ایلیا نقاش جوان» به کارگردانی ابوالحسن داوودی ۱۳۷۱.

www.ketabha.org



در اجرای «یادگار سال‌های شن» به کارگردانی علی رفیعی ۱۳۷۱.

www.ketabha.org

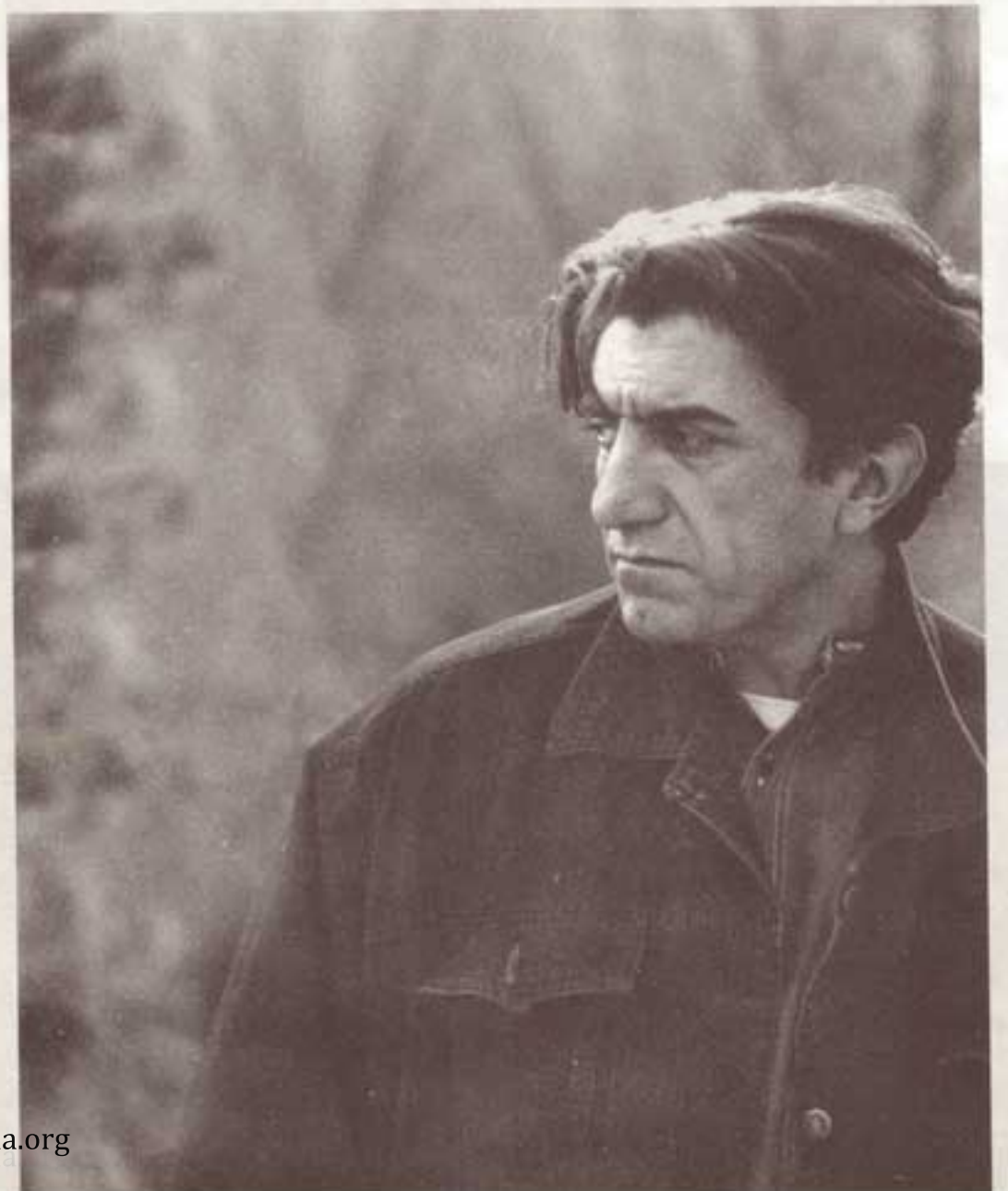
بالا : در سریال «آپارتمان» به کارگردانی اصغر هاشمی ۱۳۷۲.

پایین : در «درد مشترک» به کارگردانی یاسمین ملک‌نصر ۱۳۷۳.

www.ketabha.org

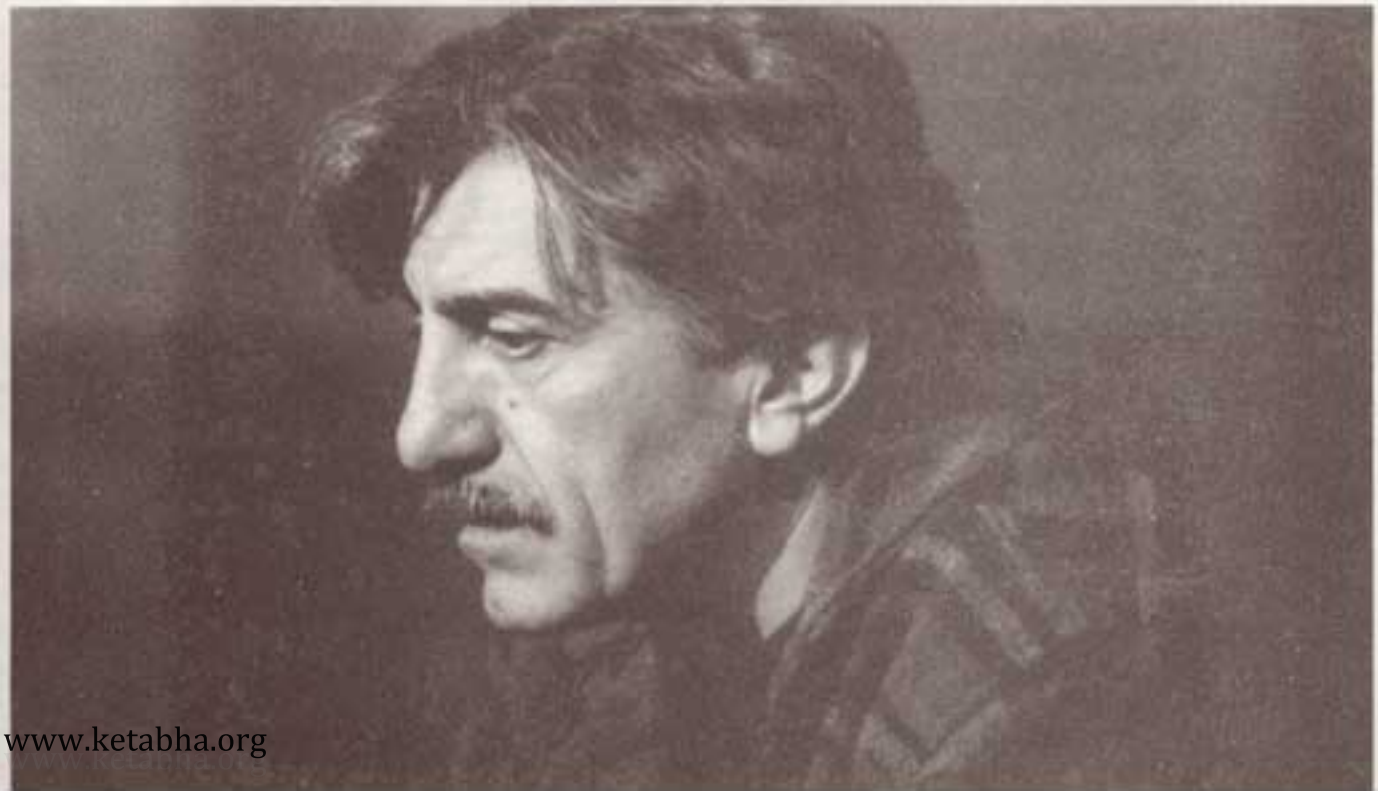
بالا : در «کیمیا» به کارگردانی احمدرضا درویش ۱۳۷۳.

پایین : در «شلیک نهایی» به کارگردانی محسن شاه‌محمدی ۴-۱۳۷۳.



www.ketabha.org

بالا : در «مادرم گیسو» به کارگردانی سیامک شایقی ۱۳۷۴.
پایین : در «سلطان» به کارگردانی مسعود کیمیایی ۱۳۷۵.



www.ketabha.org

بالا: در دو نقش از سریال «سر نخ» به کارگردانی کیومرث پوراحمد ۱۳۷۲.
پایین: با جمیله شیخی در سریال «خانواده‌ی رضایت» به کارگردانی حمید امجد و مازیارمیری ۱۳۷۵.

www.ketabha.org

بالا : در «سینما سینماست» به کارگردانی ضیاءالدین دری ۱۳۷۵.
پایین : در سریال «گام اول» به کارگردانی حسین سهیلی‌زاده ۱۳۷۶.

www.ketabha.org

بالا: در «آژانس شیشه‌ای» به کارگردانی ابراهیم حاتمی‌کیا ۱۳۷۶.
پایین: در اجرای «یک روز خاطره‌انگیز ...» به کارگردانی علی رفیعی ۱۳۷۶.

www.ketabha.org

فهرست نام کسان

□ آ

آدلر، استلا ۲۴، ۲۵

آرچر، ویلیام ۲۳

آنتوان، آندره ۲۳، ۳۹

آیزنشتاین، سرگی ۲۳، ۱۰۴

□ الف

ارجمند، داریوش ۶۹، ۱۳۶

اسپیلبرگ، استیون ۶۷، ۱۰۰

استالین، جوزف ۴۰، ۸۶

استانیسلاوسکی، کنستانتین ۶، ۲۳، ۲۴، ۳۹ تا ۴۳، ۴۶، ۶۴، ۸۴، ۸۶، ۸۹، ۹۱، ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۸۱، ۱۸۹

استراسبرگ، لی ۲۴، ۲۵

استریپ، مریل ۶۷

اسکورسیزی، مارتین ۶۷

الوند، سیروس ۸۱

الهی قمشه‌ای، حسین ۱۶۶

امجد، حمید ۷۰، ۱۳۱ تا ۱۹۷

انتظامی، عزت‌الله ۶۹، ۱۴۰، ۱۶۳، ۱۷۲، ۱۷۳، ۱۹۶

انسانی، بهروز ۵۳

اوبر، شارل ۲۲

□ ب

براندو، مارلون ۲۵، ۴۲، ۴۳، ۶۶، ۶۷، ۸۶، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۵۶، ۱۷۰، ۱۷۱

برسون، روبر ۱۰۴

برشت، برتولت ۵۲، ۷۳، ۱۳۸، ۱۳۹

برگمان، اینگمار ۱۰۰، ۱۰۴

بروک، پیتر ۵۲، ۱۸۶

برونسون، چارلز ۷۹

بنی‌اعتماد، رخشان ۶۷

بوگارت، همفری ۲۴، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۶۹

بیتی، وارن ۱۶۳، ۱۷۱

بیضایی، بهرام ۴۳، ۶۷، ۶۹ تا ۷۸، ۱۳۷، ۱۶۲، ۱۷۵

بی‌غم، محمود ۶۹

□ پ

پاچینو، آل ۶۷، ۸۶، ۱۵۲، ۱۷۱، ۱۷۲، ۱۹۶، ۱۹۷

پازولینی، پی‌یر پائولو ۱۰۴

پرستویی، پرویز ۱۹۱ تا ۱۹۳

پروش، حسین ۱۳۸

پره‌مینگر، اتو ۱۰۴

پریشان، علی ۵۷

پسیانی، آتیلا ۹۳، ۱۹۰

پطروسیان، ماهایا ۶۹

پن، آرتور ۱۷۰، ۱۷۱

پودوفکین، وزوالود ۲۴

پوراحمد، کیومرث ۱۷۸

پوسن ۱۸۶

□ ت

تارکوفسکی، آندری ۱۰۰

تاسیروف، آکیم ۱۷۱

تسلیمی، سوسن ۷۷، ۱۷۵

تقوایی، ناصر ۴۳، ۶۷، ۸۱

تیلور، الیزابت ۶۶

□ ج

چاپلین، چارلی ۲۴، ۴۹، ۶۶

چخوف، آنتون ۶۴، ۸۹، ۱۸۹

□ ح

حاتمی‌کیا، ابراهیم ۶۷، ۹۳، ۹۴، ۱۹۰ تا ۱۹۵

حافظ ۷۵

حامد، محمد ۵۳

□ خ

خاراباف، بهرام ۵۷

خوانساری [آیت‌الله] ۱۳۵

□ د

داگلاس، کرک ۱۶۳

درویش، احمدرضا ۶۷، ۸۱، ۸۲، ۱۶۳، ۱۶۴

دسیکا، ویتوریو ۱۰۴

دلسارته، فرانسوا ۲۱، ۲۲

دنیرو، رابرت ۴۲، ۴۳، ۶۷، ۸۶، ۹۲، ۱۴۴، ۱۹۶، ۱۹۷

دوپاردیو، ژرار ۱۹۶

دهقان، خسرو ۱۰۶

دیزنی، والت ۱۰۴

دین، جیمز ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۶۹، ۱۷۰

□ ر

رضایی، حبیب ۹۴، ۱۹۱، ۱۹۲

رفقی، تقی ۱۳۵

رفیعی، علی ۵۲، ۱۳۸، ۱۷۸، ۱۸۲، ۱۸۳، ۱۸۵، ۱۸۶، ۱۸۷

روحانی، امید ۸۱

روحی، عطاالله ۵۳، ۱۳۸، ۱۹۷

روزی، فرانچسکو ۱۶۹

ری، نیکلاس ۱۶۹، ۱۷۰

ریفنشتال، لنی ۱۰۴

□ ز

زجاجی، حمید ۵۷

زینال‌زاده، محرم ۶۹

□ س

ساعتی، عزیز ۱۹۶

www.ketabha.org

ساعدی، غلامحسین ۱۳۴
سجاده‌چی، مهدی ۹۳
سلطان‌پور، سعید ۱۳۷
سماک‌باشی، محمود ۹۴
سمندریان، حمید ۵۲، ۱۳۷، ۱۴۹، ۱۷۸ تا ۱۸۲، ۱۸۴، ۱۸۶
سوفوکل، ۱۵
□ ش
شافتزبری، ادموند ۲۲
شاملو، سیروس ۵۲، ۵۳، ۱۳۸
شابقی، سیامک ۶۷
شکسپیر، ویلیام ۱۵، ۳۷، ۷۵، ۱۵۱
شکیبایی، خسرو ۸۰، ۱۵۹، □ ۱۶۰، ۱۶۲، ۱۶۴، ۱۶۶، ۱۷۲
□ ص
صابری، رضا ۱۳۶
□ ض
ضرابی، مرتضی ۶۹
□ ع
عبدی، اکبر ۶۸، ۶۹
□ ف
فاستر، جودی ۶۷
فاضلی، رضا ۱۹۶
فرهنگ، داریوش ۱۳۶، ۱۶۵
فرهی، بینا ۸۰
فلینی، فدریکو ۱۰۴
فنی‌زاده، پرویز ۱۷۴
فورد، هریسون ۶۷، ۱۰۴
□ ک
کاپولا، فرانسیس‌فورد ۶۷، ۱۷۰
کازان، الیا ۲۵، ۴۲، ۴۳، ۸۶، ۱۴۴، ۱۶۹، ۱۷۰، ۱۷۱
کشاورز، محمدعلی ۶۹
کلیفت، مونتگمری ۱۷۰
کوپر، گری ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۲، ۱۶۹
کوثر، محمد ۱۳۸ □
کوروساوا، آکیرا ۷۷
کوله‌شف، لف ۲۴
کیانوین، آنتونی ۷۸، ۷۹، ۸۰، ۱۷۳، ۱۷۴
کیارستمی، عباس ۶۷، ۹۹
کیانیان، داوود ۵۳، ۵۷، ۱۳۳ تا ۱۳۵
کیانیان، رضا ۵ تا ۷، ۱۳۱ تا ۱۹۷
کیانیان، وحید ۵۷
کیتون، باستر ۲۴، ۶۶ □
□ گ
گروتوفسکی، یرژی ۵۲، ۱۳۶
گاری، رومن ۱۶۹
□ ل
لی، ویوین ۱۷، ۶۶
□ م
مالرو، آندره ۱۷۶
مجیدی، مجید ۶۹ □
محدث، جعفر ۱۳۴
مخملباف، محسن ۶۸، ۶۹، ۱۵۳
معتمدآریا، فاطمه ۶۹
معصومی، پروانه ۶۹
ملک‌پور، جمشید ۵۳، ۱۳۸
ممنون، پرویز ۱۳۸
منتظری، حمیدرضا ۲۱
مولانا ۷۵
مولی‌یر ۳۷
مهرجویی، داریوش ۴۳، ۶۷، ۱۶۲، ۱۷۲، ۱۹۲
میرهولد، وزوالود ۳۹، ۴۰، ۴۱، ۵۲، ۸۹
میرعلایی، علی ۵۷
می‌فونه، توشیرو ۷۷
میونی، پل ۱۴۲، ۱۴۳
□ ن
نجفی، رضا ۵۷
نجفی، محمدعلی ۱۷۵
نصیریان، علی ۱۷۴
نقی‌زاده، اصغر ۱۹۳
نوآره، فیلیپ ۱۶۸
نونهالی، رویا ۶۹
نیکلسون، جک ۱۹۷
نیومن، پل ۶۶
نیومور، جیمز ۲۱
□ و
واختانکوف ۳۹، ۴۰
وثوقی، بهزوز ۱۴۰، ۱۴۳، ۱۴۴، ۱۴۵
ولز، اورسن ۲۴، ۱۰۴
ونتورا، لینو ۱۴۷، ۱۶۹
ویلیامز، تنسی ۲۵
وین، جان ۱۴۷، ۱۶۹
□ ه
هاشمی، مهدی ۶۹، ۱۴۴
هاشمی، اصغر ۶۷
هافمن، داستین ۱۹۶
هاکمن، جین ۱۹۷
هیبورن، کاترین ۱۸
هنکس، تام ۶۷
هیتلر، آدولف ۱۴۶، ۱۵۱
هیچکاک، آلفرد ۱۰۱، ۱۰۴
هیوارد، سوزان ۱۷

www.ketabha.org

تیاتر قرن سیزدهم

نوشته‌ی حمید امجد

تاریخ تحلیلی تیاتر ایران در قرن گذشته و عصر مشروطیت

بازنگری و بررسی آثار

میرزا فتحعلی آخوندزاده، میرزاآقا تبریزی،

مؤیدالممالک فکری و کمال‌الوزاره‌ی محمودی

و تبیین نقش کلیدی تیاتر در

پیدایش نوگرایی ادبی، هنری، فرهنگی در تاریخ معاصر ایران

www.ketabha.org

نیلا منتشر می‌کند:

سرگذشت یک روزنامه‌نگار

عشق در پیری

حکام قدیم ـ حکام جدید

سه تیاتر از مؤیدالممالک

روایت روزنامه‌نگاری، سانسور و توقیف جراید
روشنفکری و سیاست، سنت و تجدد، استبداد و آزادیخواهی
وکالت مجلس و... در عصر انقلاب مشروطه

به کوشش و ویرایش حمید امجد

www.ketabha.org

انتشارات نیلا منتشر کرده است:

گلن‌گری گلن راس نمایشنامه‌ای از **دیوید مامت**
برنده‌ی جایزه‌ی پولیتزر ۱۹۸۴ و جایزه‌ی منتقدان نیویورک
همراه با «شناخت مامت و آثارش»
ترجمه‌ی امید روشن‌ضمیر

ناتور دشت شاهکار **جی. دی. سلینجر**
همراه با «شناخت سلینجر و آثارش» از جیمز ئی. میلر
ترجمه‌ی محمد نجفی

من و ویس رمانی از **فریده رازی**

آمیزقلمدون نمایشنامه‌ای از **اکبر رادی**

انتشارات نیلا منتشر می‌کند:

این‌سوی ذهن و آن‌سوی مردمک	گفت‌وگوهایی با سینماگران جهان از **بهمن مقصودلو**
بی شیر و شکر	نمایشنامه‌ای از **حمید امجد**
تیاتر قرن سیزدهم	پژوهشی از **حمید امجد**
سه تیاتر	از **مؤیدالممالک فکری‌ارشاد**
افسانه‌های ایتالیایی	از **ایتالو کالوینو**، ترجمه‌ی محسن ابراهیم
کوهستان پاییزی	داستان‌های مدرن ژاپنی، ترجمه‌ی محمد شهبا

www.ketabha.org

www.ketabha.org

REZA KIANIAN

ON ACTING

انتشارات نیلا

● قلمرو هنر ۳

شابک: ۰-۴-۹۱۷۵۰-۹۶۴
ISBN: 964-91750-4-0

قیمت: ۹۰۰۰ ریال

www.ketabha.org