بازیگری در سینمای ایران

گفتگو با ناصر آقائی

● به نظر می رسد بازیگران در گفتگوهایشان نیازی به بیان زندگینامه ندارند. چون مردم آنها را می شناسند و با چهره و صدایشان آشنایند. درحالی که این تصور چندان درست نیست. بازیگر هر بار که در فیلمی ظاهر می شود، خودش نیست. اما در گفتگو، چرا. اینجاست که می توان از سرگذشت هنری شما پرسید.

ـ با نام خدا. من کار بازیگری را به‌طور جدی و علمی از سال ۴۷ و با ورود به دانشکدهٔ هنرهای دراماتیك شروع کردم، اگرچه قبل از آنهم به‌طور ذوقی با دنیای بازیگری آشنا بودم.

در پایان تحصیلاتم فرصتی پیش آمد تا نقشی را در یك فیلم سینمایی بازی کنم و البته هدفم از این کار، فقط کسب تجربه بود. بعد از آن راهی اروپا شدم تا علاوه بر دانش، جهان بینی خودم را هم گسترش بدهم. سه سال بعد به ایران مراجعت کردم و مجدداً با بورس تحصیلی دانشگاه فارابی راهی امریکا شدم. بعد از مراجعت از امریکا به دلیل تحقق انقلاب اسلامی و به دنبال آن، حصول انقلاب فرهنگی، خودم را به فعالیتهای بازیگری در سینما راضی کردم. در سال ۱۳۶۰ بود که با مرحوم رضا میرلوحی، فیلم اشباح را کار کردم. تا امروز هم تا حد مقدورات و تا آنجا که فرصت اجازه می داده در تعدادی فیلم که با سلیقهٔ شخصیم همگون بوده، بازی کرده‌ام.

● کمی دورتر، دوران کودکی، ریشهٔ علاقه‌ها همانجاست.

ـ بله. من در سال ۱۳۲۵ و در شهرستان قم به دنیا آمدم. بهترین ایام برای من در نوجوانی، تحصیلات متوسطه‌ام در دبیرستان دین و دانش

به مدیریت شهید دکتر بهشتی بود. شهید بهشتی نخستین مشوق من برای بازیگری تئاتر بود. اولین تئاتری را هم که بازی کردم نوشتهٔ ایشان و به زبان انگلیسی بود.

● **الآن چه می کنید؟**

ـ بعد از ورود به ایران در دوران انقلاب، به عنوان مدرس دانشگاه فارابی شروع به کار کردم. بعد از تعطیلی دانشگاهها به مناسبت وقوع انقلاب فرهنگی در چند موسسهٔ آموزش عالی دیگر مشغول تدریس بازیگری شدم. ازحدود چهار سال پیش به عضویت هیئت علمی دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران در آمدم و فعلاً به‌طور تمام وقت در خدمت دانشگاه هستم. این درحالی است که همچنان به کار بازیگری در سینما ادامه داده‌ام.

● **برای باز کردن زمینهٔ بحث چطور است تعریفی داشته باشیم از بازی، بازیگر و بازیگری؟**

ـ وقتی از «بازی» می گوییم، درحقیقت از یکسری قراردادها صحبت به میان می آوریم. چون بازیگری برمبنای علمی، فرمولی را دنبال می کند که باعث می شود یك «بازیگر» از «افراد عادی» متمایز شود. برای مثال، شما در زندگی عادی خیلی کارها انجام می دهید. موقع صبحانه خوردن، برای خودتان چای می ریزید و با نان و پنیر و سایرخوراکیهای مناسب صبحانه‌تان را می خورید. حال اگر ازشما بخواهند که همین صبحانه خوردن را بازی کنید، اینجا دیگر باید یکسری عوامل به خدمت گرفته شوند تا شما به کار بازیگری بپردازید. اولین عامل، اندیشه است. بدین معنا که شما باید قبلاً فکر کنید که چه عملی انجام بدهید. حال آنکه شما در زندگی عادی روی اعمالتان فکر نمی کنید بلکه همه چیز به‌طور اتوماتیك انجام می شود. دست به‌طور اتوماتیك به سوی قوری می رود و چای می ریزد. اما در بازیگری، هر حرکتی برمبنای فرمول انجام می شود. یعنی شما باید به گونه‌ای یك حرکت را انجام بدهید که من به عنوان تماشاگر، باور کنم که شما عملی طبیعی انجام می دهید. بنابراین در یك معنای کلی، بازیگر کسی است که قبلاً در مورد عملی که انجام می دهد فکر کرده و بعد آن فکر را به فعل در می آورد.

خود کلمهٔ «درام» یا «دراما» در واقع از کلمهٔ یونانی «دران» مشتق شده، که به معنای انجام دادن و عمل کردن است. پس وقتی از بازیگری صحبت می شود، ما وارد حیطهٔ «دراما» می شویم که رکن اصلی و اساسی آن، تفکّر و

تعقل است. همان طور که گفتم، این تعریف کلی بازی است.

شما، در زندگی عادی، برای خود قراردادهایی دارید. با کسی برخورد می کنید که یکی از بستگانش فوت کرده است. تا لحظه‌ای قبل مشغول خندیدن بودید اما به محض برخورد با آن شخص تغییر چهره می دهید و با حالتی آرام و حتی اندوهگین، به او تسلیت می گویید. بعد که از آن شخص جدا شدید مجدداً به زندگی عادی خود برمی گردید. آیا می توان شما را بازیگر نامید؟ جواب منفی است. چرا؟ به این دلیل که تمامی این اعمال، براساس رفتارهای جا افتاده و عادی شدهٔ روزمره صورت می گیرد. شاید شما در طول زندگی نزدیک به ده هزار مرتبه حالت غم و اندوه به خود گرفته و به کسی عرض تسلیت کنید. حال آنکه بازیگر، که برای صحنه یا سینما ـ فرقی نمی کند ـ بازی می کند، مجبور است تمام لحظه‌های چنین حرکاتی را به‌طور فکورانه پشت سر بگذارد و حرکتی انجام دهد برمبنای تفکر، به‌طوری که از نظر شکل ظاهری عمل، منطبق بر همان اعمال روزمره‌ای باشد که در بین افراد جامعه می بینیم.

لازمهٔ تحول در بازیگری، دانش است. راه رسیدن به قدرت بازیگری ابداً هموار نیست. بازیگری، فنی است که فراگیری آن بر مبنای مطالعات و پژوهشهای علمی استوار است. این فن که ممارست در آن باعث رشد و تحول در بازیگری می شود، کاملاً اکتسابی است. البته بدیهی است که اگر کسی علاقه‌مند به این اکتساب باشد، استعدادش در این راه شکوفا می شود.

من بالشخصه معتقد نیستم که افراد بشر با استعدادهای گوناگون از مادر زاده می شوند. «ژن» بی تأثیر نیست؛ اما سازندهٔ اصلی آن نیست.

من معتقدم این محیط زندگی است که آدمها را می سازد و آنها را با یکدیگر متفاوت می سازد. یك مثال ابتدایی می زنم. کسی که پدرش نجّار است، به‌طور اتوماتیك به حرفهٔ نجاری علاقه‌مند می شود و بعد وقتی که خود را به وادی نجاری نزدیك می کند، استعدادش در همان زمینه شکوفا می شود. اگر از دوست همان شخص که پدرش نجار نیست پرسیده شود که چرا نجاری نمی کند، او جواب خواهد داد: «اصلاً استعداد این کار را ندارم.»، درواقع او علاقه‌ای به آن کار ندارد.

اگر کسی از بی استعدادی در بازیگری شکوه کند، شکوه‌ای نابجا کرده است. این شخص

علاقه‌ای به بازیگری ندارد. اگر علاقه داشت، پی گیری می کرد و استعدادش در این راه شکوفا می شد. بعد تلاش می کرد تا اصول بازیگری را بیاموزد و خود را به درجات عالی بازیگری برساند. بعد از تحصیل بازیگری، مراحل دیگری هست که باید یکی پس از دیگری پیموده شوند تا شخص بتواند خود را به عنوان یك بازیگر خُبره و پخته، تثبیت کند. اصولاً هر کار هنری، من جمله همین بازیگری، پنج مرحله دارد که باید پیموده شوند تا شخص به اوج هنر خود برسد. مرحلهٔ اول «مقدمات» است. یعنی کسی که علاقه‌مند به بازیگری است، باید با اصول کار آشنا شود و قدمهای اول را بردارد. مرحلهٔ بعد، «تقلید» است. در این مرحله، هنرآموز برپایهٔ الگوهایی حرکت می کند. یك بازیگر از عده‌ای که به عنوان استاد قبولشان دارد پیروی می کند تا پایه‌های تجربیات خود را محکمتر کند. مرحلهٔ سوم «مهارت» است. در این مرحله، شخص باید خود را صاحب مهارت در ارائهٔ نتیجهٔ اکتسابات و برداشتهایی کند که از محیط پیرامون و براساس مطالعه و الگوبرداری آموخته است. مرحلهٔ چهارم که بسیار مهم است «ممارست» نام دارد. در این مرحله هنرآموز می تواند شیوه‌های جدیدی را تجربه کرده و خود را بتدریج به مرحلهٔ پختگی نزدیك کند و بالأخره مرحلهٔ پنجم، که «خلاقیت» است. این مرحله انتها ندارد و هرچه بردانش شخص افزوده شود، او را صاحب خلاقیتی قویتر خواهد کرد.

● **بازیگری را بازتاب کنشهای معمولی و روزمره تعریف کردید.**

ـ بله، البته در شکل واقعگرایانهٔ بازیگری.

● **آیا می توان با افزودن کلمهٔ «خلاقانه» به تعریف شما گفت: بازیگری، بازتاب خلاقانهٔ کنشهای معمولی و روزمره است؟**

ـ کسی که دست به ارائهٔ یك نقش می زند، بدون تعقل و اندیشهٔ خاص نمی تواند موفق شود. چنین فردی سعی می کند با جهشی خلاقانه، در کار خود توفیق لازم را کسب کند. در اینجا اگر ما بخواهیم مسئلهٔ «زندگی در نقش» را بشکافیم آن وقت مجبور خواهیم شد از دانش مربوط به آن هم صحبت کنیم و به سیستم خلاق فردی مانند استانیسلاوسکی (از شوروی) یا لی استراسبرگ (از امریکا) اشاره داشته باشیم. اما جدای از این مسئله، از آنجا که بازیگر برای ارائهٔ نقش، مستلزم دانش خاصی برمبنای تجربه می باشد، بدون شك نمی تواند دور از مسئلهٔ خلاقیت باشد و در شکل واقعگرایانه بدیهی است که تأثیرپذیری از کنشهای روزمرهٔ مردم بسیار قوی است.

● **بیایید ختم مذاکرات را اعلام نکنیم و باز هم در مورد تفاوت کنشهای در اماتیك و کنشهای روزمره صحبت کنیم.**

ـ کنشهای روزمره به صورت ناخودآگاه صورت می گیرد. وضعیت خورد و خوراك و پوشاك و ارتباط اجتماعیمان، کمتر برمبنای اندیشهٔ قبلی استوار است. بیشترین مورد به‌کارگیری اندیشهٔ قبلی در حیطهٔ مشاغلمان وجود دارد. اما در یك زندگی عادی و روزمره، معمولاً برای انجام کاری فکر نمی کنیم. وقتی رانندگی می کنید، به حرکات مکانیکی ماشینتان توجه ندارید، بلکه به‌طور اتوماتیك دنده عوض می کنید و یا ترمز و کلاچ می گیرید. حال آنکه در کنش دراماتیك، تمام حرکات از فیلتر تفکر و تحلیل عبور می کند. بازیگر هر کاری را اول

می شکافد، تجزیه و تحلیل می کند و سپس نسبت به ارائهٔ آن اقدام می کند. هر عملی که روی صحنه انجام می شود مدتها وقت برای تمرین و ممارست برده است.

● اما روی صحنه در هنگام اجرا وضع قدری متفاوت است. بازیگر در اثر تمرین بر اعمال خود مسلط شده (مانند کسی که رانندگی می آموزد) و درست مثل اینکه رانندگی می کند، به‌طور اتوماتیك حرکاتش را انجام می دهد. او در حین اجرای نقش برای هر حرکت خود فکر نمی کند و دنبال دلیل یا فلسفهٔ خاصی نمی گردد.

ـ ابداً این طور نیست. در روی صحنه هیچ عملی از سوی دیگر به‌طور اتوماتیك صورت نمی گیرد. این به مسئلهٔ زندگی در نقش باز می گردد. مفهوم زندگی در نقش همین است؛ بازیگر نقش خود را چنان ارائه دهد که حضورش به عنوان شخصیت نمایش برای تماشاگر باور ـ کردنی باشد. تماشاگر نباید احساس کند این کسی را که نقش بازی می کند همانی است که قبلاً در خیابان دیده و یا دوست صمیمی و آشنای اوست. بازیگر وقتی می تواند زندگی در نقش داشته باشد که شخصیت نمایش را بشناسد، بداند ریتم حرکاتش چیست و چه ویژگیهای جسمی و روحی دارد. بازیگر باید در مورد این ویژگیها تعمق کند و آنها را در جسم خود پیاده کند و در حقیقت از فیلتر خودش عبور بدهد. مسلم است که خصوصیات خود بازیگر در نقشی که ارائه می کند تأثیر می گذارد. یك نقش واحد را دو بازیگر متفاوت به شیوه‌های متفاوت ارائه خواهند داد، هرچند هر دو با یك کارگردان کار کنند. این تفاوت در ارائهٔ نقش، به ویژگیهای شخص بازیگر مربوط است، ویژگیهایی که غیرقابل انفکاك از شخصیت واقعی بازیگرند. نکتهٔ مهم دیگری که در زندگی عادی و کنشهای روزمره به هیچ وجه به آن توجه نمی شود، مسئلهٔ چشم سوم است. «چشم سوم» به این معناست که وقتی بازیگر روی صحنه بازی می کند، خودش را در کنار خودش می بیند و بدین وسیله می تواند حرکاتش را کنترل کند. اگر قرار باشد من روی صحنه، خنجری را بلند کرده و به سمت سینهٔ هنرپیشهٔ روبه‌رویم فرود بیاورم، این چشم سوم است که مراقبت می کند تا مبادا خطایی صورت بگیرد. حال آنکه بعید نیست در زندگی عادی، لبهٔ این خنجر به سینهٔ طرف مقابل بگیرد، چون کنترلی روی حرکات وجود ندارد. هنگامی که بازیگر روی صحنه، نقش فردی بسیار خشمگین را بازی می کند می تواند در اوج خشم، بازی را متوقف کرده و پس از آن به‌طور عادی و آن گونه که هست رفتار کند؛ اما در زندگی عادی، چنین امری امکان پذیر نیست. خشم در زندگی عادی حتماً باید مراحل لازم را طی کند تا فروکش کرده و پس از آن آرامش حاکم شود. در زندگی عادی و به هنگام خشم، مواد سمّی وارد خون فرد می شود. به همین دلیل است که رنگ پریدگی به وجود می آید و سستی بدن عارض می شود. اما اگر قرار باشد هنرپیشه‌ای که در هر اجرا ده بار خشمگین می شود و ده اجرا پیش روی دارد، خشمی واقعی از خود بروز دهد، احتمالاً پس از یکی دو روز خواهد مُرد. پس مسئلهٔ تکنیك، اصلیترین شق بازیگری است و اصولاً وجه تمایز یك بازیگر و یك فرد عادی در برابر حرکاتی که انجام می دهند، تکنیك است. «چشم سوم» از

نظر بنده همان «تکنیک» است. بعضی ها به غلط تصور می کنند اگر یک بازیگر، تکنیکی بازی کرد کار خطایی کرده است. حال آنکه شاید منظور این «بعضی ها» آن باشد که اگر بازیگری به‌طور تصنعی بازی کرد، به خطا رفته است و طبیعی است که «بازیگری تصنعی»، کاملاً مردود است. ما همواره از بازیگری قابل قبول و باورکردنی صحبت می کنیم، از بازیگری که اجازه نمی دهد حس دیدن بازی تصنعی در تماشاگر بیدار شود. این بازیگر به گونه‌ای بازی می کند که گویا دارد زندگی می کند، نه بازی.

● یعنی نقش خاقان چین را بازی نمی کند، بلکه در حقیقت خود خاقان چین است.

ـ بله، دقیقاً.

● یک فیلسوف چینی خواب می بیند پروانه‌ای شده است، صبح که از خواب بیدار شد، از خود پرسید: «من مردی هستم که خواب دیدم پروانه شده‌ام یا پروانه‌ای هستم که خواب می بیند مردی شده‌ام؟» و خاتنگوف، بزرگترین شاگرد استانیسلاوسکی نیز فرو رفتن در نقش و خود را ندیدن و همه نقش گشتن را رد می کرد، او معتقد بود بازیگر باید آگاه باشد و آگاهانه بازی کند. بداند بازیگری است که نقش بازی می کند.

ـ من به چشم سوم اشاره کردم.

● پس نباید کاملاً خاقان چین بود. باید دانست «من بازیگری هستم که خاقان چین را بازی می کند».

ـ مسئلهٔ کاملاً خاقان چین بودن برای بازیگر مطرح نیست، بلکه برای تماشاگر مطرح است. این تماشاگر است که باید یک خاقان به تمام معنا را ببیند. بازیگر، هرگز یک خاقان به تمام معنا را

آمدن هنرپیشه‌های تئاتر به سینما، در وهلهٔ اول، نه به دلیل جذابیت خود سینما، که به دلیل جذابیت مالی سینماست. اما چون بازیگران تئاتر نمی توانند خود را با تمام تکنیکهای بازیگری و سایر ضروریات سینما وفق بدهند، زود خسته می شوند و به تئاتر برمی گردند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در وجود خود نخواهد دید. او نقش را می بیند به اضافه خودش. اگر قرار باشد من نقش چنگیزخان مغول را بازی کنم، پس لازمه اش این است که مرتب با سلاحهای گوناگونی که دردسترسم هست، تمام افراد روی صحنه را بکشم. من به عنوان بازیگر، ایفاگر نقش چنگیز هستم. من باید طوری نقش چنگیز را بازی کنم که تماشاگر باور کند خود چنگیز است و خود من هم باور کنم کارم برمبنای تکنیك استوار است، بر نقشم مسلط هستم و همه چیز در کنترل من است.

برخی این طور گمان می کنند که اگر برای یك نقش پراحساس و یا بخصوص روانی، انتخاب شده و آن نقش را بازی کردند و بعد به بیماری روانی مبتلا شدند، چنان نقشی را خیلی خوب بازی کرده‌اند. شنیده‌ایم و گفته شده است که فلان هنرپیشه پس از ایفای نقش یك آدم روانی، مدتی در آسایشگاه این بیماران بستری شده است. این گفته خبر از بلاهتی کامل می دهد. زیرا ما داریم از «هنرپیشه» صحبت می کنیم نه یك فرد عادی. هنرپیشه‌ای که قرار است نقش یك دیوانه را بازی کند و مدتها برای رسیدن به این نقش ممارست کرده است. اگر کسی بعد از ایفای نقش دیوانه‌ای، واقعاً دیوانه شده باشد، نتیجه می گیریم او بازی نمی کرده بلکه در حقیقت، واقعیت خود را ارائه می کرده است. حال آنکه یك بازیگر خود را ارائه نمی دهد بلکه نقش را ارائه می دهد. یادآوری می کنم که سوزان هیوارد، هرگز به‌خاطر بازی در می خواهم زنده بمانم به آسایشگاه روانی نرفت. در مقاله‌ای خواندم که او قبل از این فیلم گرفتاری خانوادگی بسیاری داشته و مدتها تحت نظر پزشك روانکاو بوده است. شاید در حین بازی در آن فیلم، ناراحتیهای قبلیش تشدید شده باشد.

بنابراین، بازیگری که می خواهد نقشی را بازی کند و در آن نقش زندگی کند، باید راههای رسیدن به آن نقش را پیدا کند. اگر قرار است من نقش یك قاتل را بازی کنم، لازم نیست قبلاً دویا سه قتل انجام داده باشم. یکی از مهمترین راههای رسیدن به نقش، مشاهده است. ما از طریق مشاهده به برداشتهایی می رسیم. بعد این برداشتها را یادداشت کرده و روی آنها فکر و تمرین می کنیم. سعی می کنیم براساس مشاهدات و متعاقباً خلاقیت خود، یك شخصیت مجزا را تقویت کنیم. بازیگری که به تمام معنا، نقشی را بازی می کند، باید همواره همهٔ لحظات را در کنترل خود داشته باشد. درغیر این صورت باید در بازیگر بودن خودش تردید بسیار کند.

● نقش و جایگاه بازیگر در یك نمایش چیست؟

ـ اگر قرار باشد فکر موجود در یك نمایشنامه را به اجرا در آوریم، باید آن فکر را از مسیر آدمهایی عبور بدهیم. هر شخصیتی دارای دو بخش خصوصیات جسمی و روحی است، خصوصیات بخش اول را می توان با چشم مشاهده کرد؛ اما خصوصیات بخش دوم از طریق کلمات و مکالماتی مشخص می شود که از سوی شخصیت مورد نظر ادا می شود.

بازیگر با شناخت ویژگیهای نقش، دست به آفرینش آن نقش می زند. یکی از مهمترین ارکان بازیگری صحنه، بازیگر است. اگر ما بازیگر را از جریان نمایش حذف کنیم، تماشاگر

همواره ناظر صحنه‌ای با اشیای بیجان خواهد بود و تا شخصی به عنوان بازیگر وارد نشود، حیاتی در نمایش دمیده نخواهد شد.

سالها پیش گفته‌هایی در مورد یك یا دو نمایش صحنه‌ای بدون بازیگر شنیدم. به این معنا که پرده کنار رفت و یك سطل آشغال از بالا به پایین افتاد و بعد پرده بسته شد و گفتند که تئاتر اتفاق افتاد و نمایش انجام شد و در این نمایش بدون بازیگر، فلسفهٔ پوچ بودن زندگی یا بیهودگی آن به نمایش گذارده شد. اما حقیقت امر، این نیست و نمایش بدون حضور هنرپیشه معنایی ندارد. ما نمی توانیم عنصر بازیگر را از تئاتر حذف کنیم. چون در این صورت کسی نیست که فکر نمایشنامه را ارائه بدهد و در تئاتر از طریق دیگری هم نمی توانیم حرفمان را بزنیم. اگر بیاییم و برای صحنه از عناصر بصری مانند فیلم و اسلاید استفاده کنیم و هنرپیشه‌ای نداشته باشیم، خود را از کار «تئاتر» دور کرده‌ایم. امروزه حضور سینما در صحنهٔ تئاتر، ملموس و قابل قبول شده؛ اما تمام این عوامل فقط در جهت تقویت بیان صحنه‌ای به کار گرفته می شوند.

● در سینما چطور؟

ـ مطمئناً وضعیت هنرپیشه در سینما فرق می کند. در سینما می توان از هنرپیشهٔ زنده ـ یعنی انسان ـ استفاده کرد و می توان استفاده نکرد. اما اگر ما از سینمایی صحبت کنیم که در آن جریان زندگی مطرح باشد، طبیعی است که وجود آدمها امری بدیهی به نظر خواهد رسید. البته مفهوم گستردهٔ زندگی می تواند در جریان یك آبشار یا حیات حیوانات هم تعمیم داده شود؛ اما وقتی صحبت از ارتباط انسانها می شود و قصد مطرح ساختن مفاهیم انسانی داریم، قطعاً حضور انسان در سینما ضرورت پیدا می کند.

حضور آدمها در سینما به دو صورت قابل طرح است: حضور انسان به عنوان بازیگر یا حضور به عنوان غیر بازیگر. سینما این امکان را دارد که از انسانها استفاده کند، بدون اینکه بازیگر باشند و مفهوم مورد نظر هم می تواند به آسانی ارائه شود.

● در سینما ممکن است دو نمای مختلف یك صحنه که دارای تداوم حسی هستند با اختلاف دو یا چند هفته فیلمبرداری شوند. در اینجا طرح مسئلهٔ چگونگی رعایت این تداوم حسی از سوی بازیگر، ضروری به نظر می رسد.

ـ چرا فقط در سینما؟ در بازی صحنه‌ای هم، همین امر اتفاق می افتد. یك بازیگر در طول چند شب اجرا ممکن است با چند حس متفاوت بازی کند. ممکن نیست هنرپیشه‌ای که زندگی عادی دارد بتواند در طول فرضاً سی شب اجرا، یك روحیهٔ ثابت داشته باشد. مشکلات خانوادگی، فوت یك عزیز یا سایر مسائل بر روحیه و حس افراد تأثیر می گذارند. اما آیا قرار است کلیهٔ اجراها تحت تأثیر این اتفاقات باشد؟ قطعاً این طور نیست. وقتی صحبت از هنرپیشه می کنیم، در حقیقت از خلاقیت صحبت می کنیم، از قدرت تسلط بر حس و عاطفه صحبت می کنیم. این بازیگر باید بتواند به سرعت خود را با طرحی که کارگردان پیش روی او می گذارد، تطبیق دهد.

● تا اینجای صحبت به این نتیجه رسیدیم که بازیگر عاملی است که می تواند ایدهٔ موجود در نمایشنامه را متبلور ساخته و به صورت ملموس به مخاطبان ارائه کند. «بازیگر مسیری است که

فکر نمایشنامه را به مخاطب می رساند.» این مفهومی است که شما به آن اشاره کردید. در حقیقت می توان گفت بازیگری چیزی از خود به جوهر و ایدهٔ نمایشنامه اضافه نمی کند و فقط به تفکر و ایدهٔ نمایشنامه نویس سرویس می دهد. با این مفروضات می توان بازیگری را هنر دانست؟

ـ شما بخش عمده‌ای را در سؤالتان نادیده گرفتید. بازیگر، صاحب ویژگیهایی است که قبلاً نام بردم، اگر فاقد این ویژگیها باشد از دادن چنین سرویسی خبری نیست.

درست است که بازیگر نقشی را که کارگردان طرح کرده، زنده می کند و ارائه می دهد؛ اما زنده کردن این نقش نیازمند مهارت است. نیازمند دانش و خلاقیت و پختگی و تسلط است.

● یعنی قدرت فنی و تکنیکی دارد.

ـ و همچنین قدرت علمی.

● اینها نمی توانند دلایلی کافی برای اطلاق صفت هنر، به بازیگری باشند.

ـ من منظور شما را از هنر درک نمی کنم. اگر خلاقیت هنر نیست، پس چیست؟

● خلاقیت تکنیکی داریم، خلاقیت صنعتی و پزشکی داریم، خلاقیت هنری هم می توانیم داشته باشیم. ما تا به حال از خلاقیت تکنیکی بازیگر صحبت کرده‌ایم. می خواهم بدانم آیا کار بازیگر، خلاقیت هنری است؟

ـ بله. اصلاً بازیگری یک فن است و این فن قابلیت فراگیری دارد. بخشی از آن برمبنای تکنیک عینی است و بخشی هم برمبنای تفکر و تعقل. آموختن بخش اخیر، نیازمند تجربه و دانش گسترده بوده و طبیعی است که نیاز به زمان دارد و هنرجو برای دستیابی به اندیشه باید مدت

اگر می بینید، پس از قطع مکالمهٔ تلفنی، بازیگر ایرانی با خشم یا مهربانی، فرقی نمی کند، به دهانی تلفن نگاه کرد، این را باید به حساب جهل بازیگر گذاشت. اینها تقلیدهایی است از سر بی دانشی. این بی دانشی می تواند از سوی بازیگر یا کارگردان یا هر دو باشد.

زمانی را سپری کند و سرد و گرم بسیار بچشد تا به آن مرحله برسد.

اول بهتر است من هنر را تعریف کنم تا نتیجه بگیریم و بگوییم بازیگری هنر و بازیگر هنرمند است یا خیر؟

به گمان بنده، هنر یك نیرو و توان است. توانی که این امکان را به شخص می دهد تا اثری به وجود بیاورد که در آن خلاقیت تحسین برانگیز وجود داشته باشد. هنرمند کسی است که برمبنای هنر، اثری هنری خلق می کند.

به اشتباه، آثار هنری را با هنر یکی دانسته‌اند. اغلب تعاریفی که از هنر شده، در حقیقت تعریف اثر هنری است نه خود هنر. خود هنر فقط یك نیروست نه چیز دیگری.

● **برمبنای تعریفی که شما از هنر بیان کردید، می توان آشپزی و خیاطی را هم هنر دانست.**

ـ بله.

● **پس فرق و تفاوت فن و هنر چیست؟ به عقیدهٔ شما هر کس در هر کاری صاحب مهارتی شد هنرمند است و کارش هنر؟ و اگر کسی همان کار را انجام دهد اما صاحب مهارت نباشد هنرمند نبوده و کارش هم هنر نیست؟**

ـ باید ببینیم منظور از فن چیست. شما با دیدن یك اتومبیل زیبا، آن را تحسین می کنید. آن را به عنوان یك کار هنری و اثر هنرمندانه مورد تحسین قرار می دهید. چرا؟ برای اینکه در طراحی آن اتومبیل، خلاقیتی نهفته است؛ خلاقیتی تحسین برانگیز. شما هر فنی را تحسین نمی کنید.

● **یعنی «هر فن و مهارتی که تحسین ما را برانگیزد، هنر است»؟**

ـ مشروط برآنکه در آن خلاقیت انسانی باشد.

هنر هنگامی قابل تحسین است که در قالب یك اثر مشحون از خلاقیت ظاهر و متبلور می شود. وگرنه بسیاری از پدیده‌های صنعتی مبتنی بر خلاقیت را می بینیم که تحسین برانگیز نیست.

شما هر ساختمانی را تحسین نمی کنید اما گاه به ساختمانهایی می رسید که موجبات تحسین شما را فراهم می آورند. ساختمان سازی فی نفسه تحسین برانگیز نیست. طراحی خلاقانهٔ به کار رفته در آن تحسین برانگیز است.

ما، همهٔ اتومبیلها را تحسین نمی کنیم، مگر بعضی از مدلها را طراحی آن مدلهاست که یك اثر هنرمندانه تلقی می شود.

● **این مثالها شاید نتوانند ما را به مقصودمان که درك رابطهٔ هنر و بازیگری است برسانند. این مثالها نسبی اند. شاید شما ماشین «پونتیاك ۹۲» را بپسندید و آن را زیبا بدانید و من بگویم اصلاً این طور نیست «ب ام و» های دههٔ چهل بسیار فانتزی و زیبا هستند.**

ـ شما تا اثر هنری را نبینید به نفس هنر توجهی نخواهید داشت. به محض روبه‌روشدن با یك اثر هنری است که به مقولهٔ هنر می اندیشید. همان تابلویی که از دید شما بسیار خلاقانه و هنرمندانه است شاید از نظر من اثری بی ارزش باشد. شما آثار کوبیسم را در برابر ده جفت چشم؛ ده سطح دانش قرار بدهید. ده برداشت مختلف انجام خواهد شد. شاید سه نفر تابلوها را تحسین کنند و بقیه آنها را مردود بدانند. وقتی آثار هنری در برابر چشمان ما قرار می گیرند می توانیم هنر را تعریف کنیم. کسی که

تابلوهای کوبیسم را رد کرد، آیا هنر را هم رد می کند؟ نخیر، خود هنر نسبی نیست، اثر هنری نسبی است. ما دربارهٔ آثار هنری صحبت می کنیم. مثل اینکه از شما بپرسند رانندگی هنر است یا خیر؟ رانندگی هنر نیست؛ اما وقتی شکلی از رانندگی توأم با خلاقیت تحسین برانگیز دیدید، می توانید بگویید: «من یك پدیدهٔ هنری دیدم.»

● شخصی که به شکلی ماهرانه و غیرهمگون با دیگران رانندگی می کند، ما واقعاً بدون اراده و از صمیم قلب او را تحسین و تشویق می کنیم، چون هر آدمی نمی تواند آن طور براند. همچنین، میمونها هم قدرت شکستن گردو و در آوردن مغز آن را ندارند. اما وقتی به میمون تعلیم می دهند، او قادر می شود گردو بشکند. او «مهارت» لازم برای گردو شکستن را پیدا می کند و بدین ترتیب از سایر میمونها متمایز می شود. این میمون را هم بدون اراده و از صمیم قلب مورد تحسین و تشویق قرار می دهیم، درست مانند آن راننده. آیا ما در جریان شکسته شدن گردو توسط میمون، می توانیم ادعا کنیم: «من یك پدیدهٔ هنری دیدم!» اینجا میمون هنرمند و شکستن گردو کار هنری است؟

ـ مطمئناً این طور نیست. یك میمون هرگز در زندگی طبیعی خود نمی تواند یك گردو را بشکند. ما این فن را به او یاد می دهیم. آن فنی که میمون می آموزد، کاری بسیار عادی است که افراد عادی بشر از عهده‌اش برمی آیند و کار تحسین برانگیزی نیست. اما ممکن است همین میمون به مرحله‌ای از کار برسد که عملش حتی متفاوت از عمل انسانها بشود.

● در آن مرحله میمون هنرمند می شود؟

ـ خیر. ممکن است میمون در اندیشهٔ حیوانی خود دست به کاری بزند که آن کار خارج از توان حیوانی او بوده و موجبات برانگیختن تحسین ما را فراهم آورد. اما عمل این حیوان به هیچ وجه هنرمندانه نیست. برای اینکه در کنار آن تعقل نیست. حال آنکه اصلیترین شرط خلاقیت، داشتن تعقل است و این نکتهٔ اصلی است.

● وقتی میمون گردو می شکند، کاری فنی و مهارتی انجام می دهد.

ـ دقیقاً، ولی همان طور که تأکید کردم تعقلی در کنار عملش نیست.

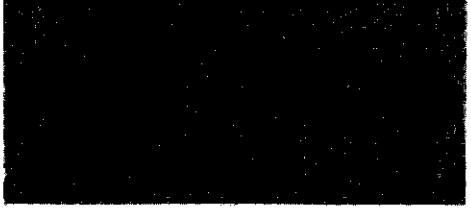
● ممکن است فکری ـ هرچند حیوانی ـ در کنار عملش باشد.

ـ خیر. میمون فقط تقلید می کند و یك اثر هنری هرگز براساس تقلید به وجود نمی آید. زیرا تقلید عملی خلاقانه نیست. یك پرنده با منقار کوچك خود آشیانه‌ای خلق می کند و ما آن را تحسین می کنیم. آیا ما شاهد عملی هنری بوده‌ایم؟ خیر. این کار پرنده براساس ویژگیهای خدادادی و غریزهٔ اوست؛ براساس تعقل نیست. ما وقتی آن پرنده را تحسین می کنیم، در حقیقت طبیعت را تحسین کرده‌ایم. گردو شکستن میمون با غروب زیبای خورشید هیچ فرقی ندارد. زیرا این پدیده‌ها فقط ما را به درکی از قدرت خداوند متعال می رسانند.

● پس به کار مهارتی هنر نمی گوییم. همان طور که به مهارت آن میمون، هنر نگفتیم.

ـ تحقیقاً.

● همچنین می توانیم بگوییم خیاطی و آشپزی هم هنر نیستند.



برخی این طور گمان می کنند که اگر برای یك نقش پر احساس یا بخصوص، نقش یك آدم روانی انتخاب شده و آن نقش را بازی کردند و بعد به بیماری روانی مبتلا شدند، چنان نقشی را خیلی خوب بازی کرده‌اند. این گفته، خبر از بلاهتی کامل می دهد.

- به‌طور عام، خیر هنر نیستند.

● **اما می توانیم به نوعی خاص از طراحی لباس، صفت هنر را اطلاق کنیم.**

- دقیقاً. برای اینکه صاحب تفکری است. تفکری خلاق و تحسین برانگیز.

● **هر چیز تحسین برانگیزی هنر است؟**

- هر چیز تحسین برانگیزی هنر نیست. ما راجع به اثر هنری صحبت کردیم که در آن، خلاقیت وجود دارد.

● **باز به تعریف هنر و اثر هنری نرسیدیم. البته برای یادآوری بگویم که بحث ما در حیطهٔ بازیگری و اثبات هنر بودن یا نبودن آن است. استدلال من این است که بازیگری فنی اکتسابی است و بازیگر شخصاً صاحب هیچ حرف و حقی نیست و کارگردان از بازیگر استفاده می کند تا ایده و تفکر خود را بدین وسیله به مخاطبش برساند. بازیگر صرفاً یك محمل است. مانند رنگ و نور و کمپوزیسیون و دکور. یك متن زیبا و تغزلی می تواند متنی هنری باشد و نویسندهٔ آن، هنرمند. اما پستچی صرفاً وظیفه‌اش رساندن نامه به دست مخاطب است. حتی لازم نیست معنای «زیبایی و تغزل» را هم بداند. بازیگر هم مثل پستچی است نه هنرمند.**

- یعنی چه که هنرمند نیست؟

● **چیزی از خود بر مجموعهٔ هنر نمی افزاید.**

- پس بازیگری که از طریق تکنیك شما را به گریه وا می دارد...

● **این فن است، نه هنر.**

- خب فن باشد، چه فرقی دارد. مجسمهٔ داوود را یك تکنیك ساخت.

● **اما مجسمهٔ «داوود» ایده و تفکری دارد که مال همان صاحب تکنیك است.**

- فرقی نمی کند، به‌هرحال یك خلاقیت

تحسین برانگیز است و همین مفهوم، مدنظر من است. خیلیها مجسمه ساختند ولی یا خلاقیتی در آن نبود یا فاقد خلاقیت تحسین برانگیز بود. در طول تاریخ، بسیار هنرمند نقاش و مجسمه‌ساز داشتیم، اما همه رافائل و میکل آنژ نشدند. اینها پدیده‌های هنری استثنایی به وجود آوردند، در پس کارها و آثارشان، نوعی تفکر خلاقانهٔ تحسین برانگیز وجود دارد که در کار دیگران نیست. به همین دلیل، وقتی صحبت از بازیگر واقعی می کنیم و او را از مردم عادی متمایز می کنیم، از کسی سخن می گوییم با ویژگیهای خاص که تا کسی صاحب آنها نباشد، نمی تواند تفکر کارگردان را منعکس کند. یك بازیگر می تواند نقش بخصوص را با دهها شیوهٔ بازی ارائه بدهد. اما فقط آن را که مدنظر کارگردان است ارائه می کند. اگر کارگردان از بازیگری خواست که از سمت راست صحنه به طرف دیگر حرکت کرده و جملات خاصی را در این فاصله ادا نماید، بازیگر نباید اظهار ناتوانی کند، او باید بتواند، در غیر این صورت فرقی با آدمهای عادی ندارد.

وقتی به فردی عادی می گوییم، بنشین؛ می گوید: «الآن روحیه‌اش را ندارم.» اما وقتی چنین کاری را از یك بازیگر بخواهیم او باید از نظر حسی خود را به حدّی برساند که بتواند بنشیند. بازیگر دارای این توان هست. دارای قدرت و خلاقیتی است که نزد هر کسی نیست. به همین دلیل، بازیگر، هنرمند است. یعنی هنری که در وجود او هست، سبب پیدایش خلاقیت می شود. چیزی که افراد عادی ندارند. شما فقط به این مسئله توجه می کنید که بازیگر آنچه را کارگردان می خواهد ارائه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می کنند. شما چگونگی این ارائه دادن را نمی بینید فقط ارائه شدنش را می بینید. چگونگی ارائه دادن است که از فیلتر خلاقیت و هنر این شخص می گذرد. اثر هنری اینجا متبلور می شود.

● هر ملیتی عناصر حرکتی خاصی دارد. هندیها با حرکت سر و گردن حرف می زنند، ایتالیاییها با حرکات دست. در فیلمی ایرانی دیدم که بازیگر پس از اتمام مکالمهٔ تلفنی، به تندی و خشم نگاهی به دهانی تلفن انداخت و آن را سرجایش کوبید. یا در تعزیه دیدم که شمر متفکرانه به دستهٔ شمشیرش خیره می ماند. این حرکات، بومی ما نیستند. بیشتر به عناصر حرکتی بیگانه و غربی می ماند. اما امروزه همین حرکات توسط بازیگران وارد تئاتر و سینمای ایران شده است.

ـ به دو نکته اشاره کردید. یکی جهل در بازیگری و دیگری بازیگری بومی. نمونه‌های هندی یا ایتالیایی که بیان کردید برای آن سامان، حرکات بومی به حساب می آیند. مانند راه رفتن و ریتم حرکتی کلاه مخملیها در ایران که در هیچ کجای دنیا دیده نمی شود. اما در بازیگری این مفاهیم رها می شود. مثلاً اگر یك بازیگر ایتالیایی، نقش «هملت» را بازی کند دیگر حرکات سر و گردن را کنار می گذارد.

مورد بعدی، جهل در بازیگری است. اگر می بینید پس از قطع مکالمه، تلفنی بازیگر ایرانی، با خشم یا مهربانی، فرقی نمی کند، به‌دهانی تلفن نگاه کرد این را باید به حساب جهل بازیگر گذاشت. اینها تقلیدهایی است از سر بی دانشی. این بی دانشی می تواند از سوی بازیگر یا کارگردان یا هر دو باشد. البته برخی ویژگیهای حرکتی از غرب وارد زندگی ما شده است. ورود این ویژگیها به یك کار نمایشی اشکال ندارد؛ زیرا مردم به آن عادت کرده و هر روز آن را می بینند. افراد بسیاری را می بینید که با نظمی ماشینی ـ که هرگز در هیچ دورانی از زندگیمان چنین چیزی نداشته‌ایم ـ زندگی می کنند. اینها تأثیرات زندگی ماشینی قرن حاضر است. این نظم ماشینی در زندگی، نظمی اکتسابی از غرب است. اما این مورد آنقدر فراگیر شده است که برای ما پذیرفتنی است و شاید به عنوان یك ویژگی مطلوب آن را بپذیریم.

● نیازهای بازیگر برای پیشرفتی در خور، در کار بازیگری چیست؟

ـ بازیگری که به‌طور تمام وقت در خدمت سینما قرار گرفت و زندگیش را در این راه صرف کرد، علاقه‌مند است کارش روزبه‌روز بهتر شده و به سطح بین المللی برسد. او مایل است همردیف با بهترین بازیگران دنیا قلمداد شود. این فکر نیازهایی را به وجود می آورد که با مطالعه، دیدن آثار نمایشی و نیز تفکر روی این آثار و اینکه چطور یك بازیگر توانسته بازیگری مطرح باشد ـ و مطالعه در پیرامون او ـ می تواند پاسخگوی این نیاز باشد.

مسئلهٔ دوم، جسم بازیگر است که همواره باید در بهترین موقعیت خودش باشد. بازیگر باید از سلامت نسبی و تسلط معقول فیزیکی برانداز خود برخوردار بوده و بدنی انعطاف پذیر داشته باشد. نیاز به تغذیهٔ مناسب و ورزش و استراحت کافی می توانند جسم و روح او را تقویت کرده و در بهترین شرایط ممکن قرار بدهند.

● وضعیت بازیگری در سینمای کشورمان را

چطور می بینید؟

ـ آن را در سطح چندان مطلوبی نمی بینم. البته هستند معدود بازیگرانی که توانسته اند با شناخت هنر بازیگری سینما، خودشان را به بهترین وجه ممکن مطرح کنند. اما بخصوص پس از انقلاب که بازیگران بسیاری از تئاتر به سینما آمدند، به دلیل عدم توفیق در وفق دادن خود با سینما و ضروریاتش، همواره در سطحی نازل از بازیگری سینما باقی ماندند. هرچند که در روی صحنه، بازیهای درخشانی ارائه کرده و می کنند.

بازیگری که بخواهد در رسانه های گوناگون بازی کند، باید تکنیك هر رسانه را بشناسد تا بتواند به بهترین وجه نقش خود را ایفا کند.

شناخت ابزار و امکانات سینما، از ضروریترین اصولی است که باید توسط بازیگری که وارد حوزهٔ سینما می شود، فراگرفته شود. عدم آشنایی با این ضروریات است که باعث می شود یك بازیگر درخشان تئاتر نتواند در سینما کار کند. وفق دادن خود با فضای سینما و ایجاد تداوم حسی در یك صحنه، قدرت فراوانی می طلبد. حال آنکه روی صحنهٔ تئاتر لازم نیست برای ایجاد تداوم حسی فشار چندانی را متحمل شویم.

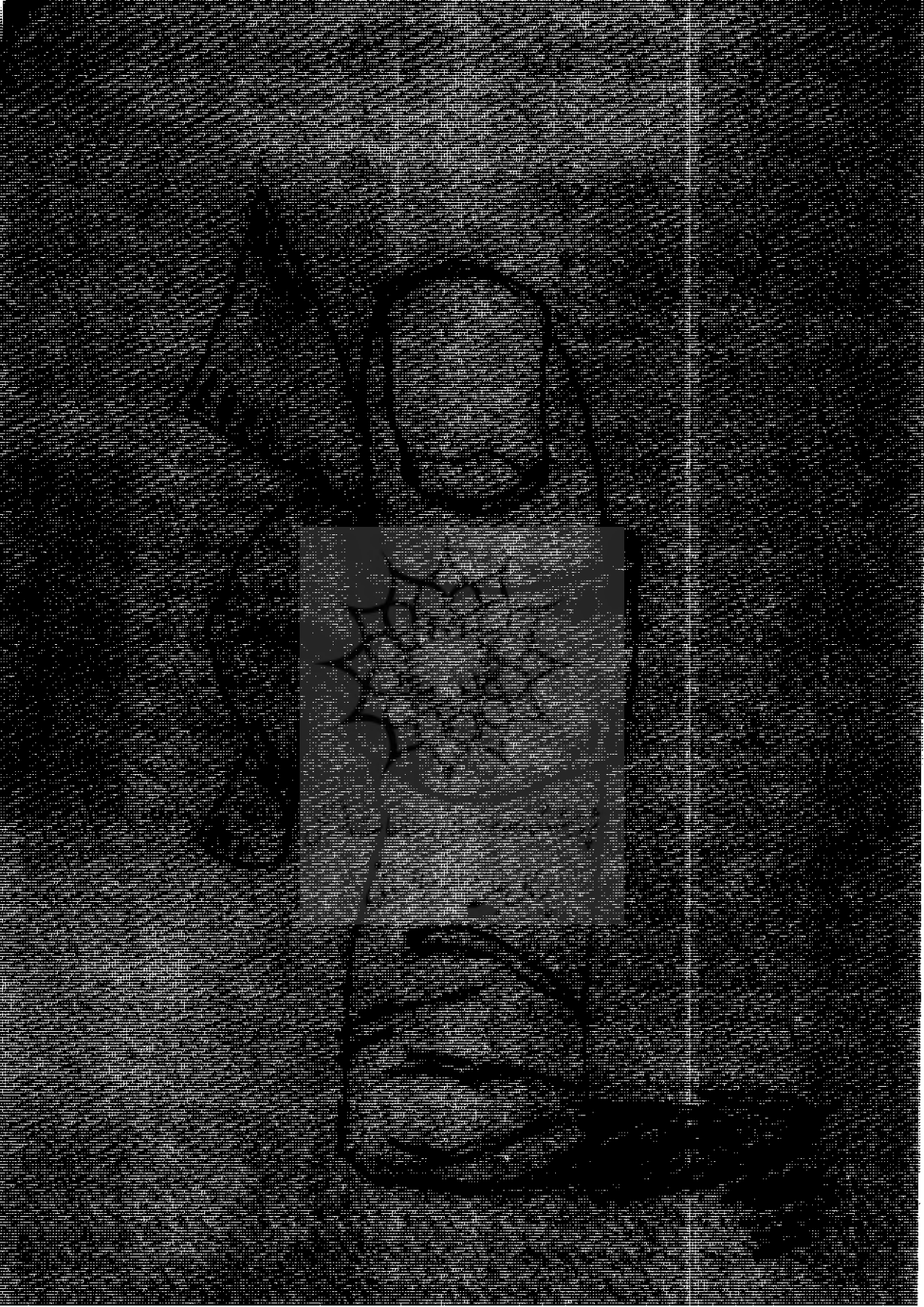
● **می خواهم از شیوه های مختلف بازیگری در کشورمان بپرسم.**

ـ در سینما جز شیوهٔ واقع گرایانه، با شیوهٔ دیگری از بازیگری برخورد نکرده ایم. البته ممکن است شکل فیلم غیر واقعگرایانه باشد ولی معمولاً بازیهایی که ارائه می شود، واقع گرایانه است. علت آن را هم می توان در عدم آشنایی مردم کشورمان با سایر شیوه های بازیگری دانست. اصولاً سینمای عام، برای مخاطب عام شیوه ای غیر از این نمی طلبد.

سینمایی که در شکلهای مختلف و سبکهای نمایشی مختلف ساخته می شود ـ که تعدادشان در دنیا کم نیست ـ برای منظوری خاص و تماشاگری خاص است. معمولاً این فیلمها به جشنواره ها می روند و در همان حوزهٔ جشنواره ها هم می مانند. بنابراین چندان هم معقول و منطقی به نظر نمی آید که ما شیوهٔ دیگری غیر از شیوهٔ واقعگرایانه در بازیگری به کار ببریم.

● **بازیگران تئاتر، ابتدا با شوق و اشتیاق وارد سینما می شوند، بعد از مدتی سینما را نمی پسندند، می گویند: «دوست داریم برگردیم به تئاتر، سینما ما را ارضا نمی کند.»**

ـ آمدن هنرپیشه های تئاتر به سینما در وهلهٔ اول نه به دلیل جذابیت خود سینما، که به دلیل جذابیت مالی سینماست. تئاتر در کشور ما همواره با فقر عجین بوده است. بازیگر تئاتر اگر حرفهٔ دیگری نداشته باشد، گرفتار فقر مالی است. وجه مالی سینما تا حدی بازیگران تئاتر را راضی و جذب می کند. اما چون همین بازیگران نمی توانند خود را با تمام تکنیکهای بازیگری و سایر ضروریات سینما وفق بدهند، زود خسته می شوند و به تئاتر برمی گردند. تسلط بر تکنیك سینما، نیازمند دانش و اندیشهٔ کافی و ممارست بسیار است. البته قبل از همهٔ اینها، «ارادهٔ درونی» بازیگر است و بسیاری از هنرپیشه های تئاتر ما که وارد سینما می شوند فاقد این ویژگی هستند. تنها خواست آنها، دستمزدی بیش از دستمزد تئاتر است. اما پس از یکی دو فیلم، وقتی توان لازم برای ادامه را، در خود ندیدند، از حوزهٔ سینما خارج می شوند و به



تئاتر که شاید به نظرشان راحت تر است، باز می گردند.

● **چه ارزیابی از روند بازیگری از گذشته تا دوران پس از انقلاب دارید و وضعیت آموزش بازیگری را چطور می بینید؟**

- برای قضاوت دربارهٔ بازیگری قبل و بعد از انقلاب باید به خصوصیات سینمای این دو دوره نگاه کرد. سینمای قبل از انقلاب، معجونی از محتوای فیلمهای کم ارزش خارجی بود. در آن دوران فیلمهایی همراه با خشونت و سکس به ایران سرازیر می شد. تماشاگران هم، چون قدرت انتخاب نداشتند برای تفریح به سوی این فیلمها گرایش پیدا می کردند. سینمای ایران اگر می خواست از نظر اقتصادی خود را نجات بدهد، باید با این فیلمها رقابت می کرد. دراین مسیر، فیلم ایرانی معجونی می شد از فیلمهای خارجی؛ یعنی قسمتی به سکس، قسمتی به کمدی، قسمتی به خشونت و قسمت دیگر به ملودرام اختصاص می یافت و حاصل، فیلمی سهل الوصول، بی محتوا و مبتذل بود. البته در آن زمان فیلمهای متفکرانه‌ای هم داشتیم؛ اما به‌طور استثنا. سینمای پس از انقلاب به دلیل وقوع انقلاب فرهنگی، صاحب محتوایی غنی تر شد. اصول نمایشی در کار وارد شدند. شخصیتهای نمایشی در فیلمها، دیگر تک بُعدی نبودند و ایفای نقش آنها، بازیگرانی را طلب می کرد که زبده و توانا در ارائهٔ این شخصیتها باشند.

در مورد آموزش بازیگری، مراکز مربوط بسیار بسیار اندك هستند، که جملگی در پایتخت متمرکزند. از این گذشته، در این مراکز معدود هم، بازیگری به‌طور هماهنگ آموزش داده

در زندگی روزمره، معمولاً برای انجام کاری، فکر نمی کنیم. حال آنکه در کنش دراماتیك، تمام حرکات از فیلتر تفکر و تحلیل عبور می کند. بازیگر هر کاری را اول می شکافد، تجزیه و تحلیل می کند و سپس نسبت به ارائهٔ آن اقدام می کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نمی شود. گزینش دانشجو یا استاد برای این مراکز طبق اصول لازم نیست.

پیشنهاد من این است که حداقل در تمام مراکز استانهایی که صاحب دانشگاههای معتبرند، بخشی برای آموزش بازیگری درنظر گرفته شود. در این مورد نباید نگران کمبود استادان لازم بود زیرا می توان جهت تحت پوشش در آوردن آن مراکز، از استادان موجود بهره برد، بخصوص که استادان بیشتری هم هر سال از دانشگاه تربیت مدرس با مدرك تحصیلی بالا فارغ التحصیل می شوند.

● **اگر نکته‌ای ناگفته مانده است، بفرمایید.**

ـ هرچه راجع به بازیگری بگویم، کم گفته‌ام. زیرا بازیگری وادی بی انتهایی است و اصولاً هر هنرمندی تا آخر عمر طلبه است. وادی خلاقیت هنری، انتها ندارد. هنرمند با ذهن خود سروکار دارد، ذهنی که از اجتماع و محیط تأثیر می پذیرد. محیط ما درحال دگرگونی است و تأثیرپذیریهای ذهن از محیط هم دچار این دگرگونی اند. یك بازیگر باید خود را همواره با این دگرگونیها وفق دهد. باید همیشه فکر کند که چگونه می تواند نوآوری کند. باید از دستاوردهای آن طرف مرزها استفاده کند. آنچه از غرب می گیریم ظرف است و، مظروف باید از خودمان باشد. گرفتن ظرف از جای دیگر نه تنها اشتباه نیست بلکه دقیقاً همان رسیدن به زبان صریحتر و گویاتر برای بیان مفهوم است. هرچه تکنیك قویتر باشد، حرف ما روشنتر و دقیقتر بیان می شود. باید از دستاوردهای دیگران که حاصل سالها تجربه و ممارست آنهاست، استفاده کرد. نباید از نقطهٔ صفر شروع کنیم و خود را به جایی برسانیم که دیگران، دهها سال پیش از آنجا شروع کرده‌اند. ما باید از دستاوردهای جدید استفاده و خط و سبکی نو، خلق کنیم و به دیگران ارائه بدهیم. این رسالت ماست. و باز تأکید می کنم که بازیگری برمبنای هنر استوار است چون از خلاقیت تحسین برانگیز برخوردار می باشد.

ما همواره از بازیگری قابل قبول و باورکردنی صحبت می کنیم، از بازیگری که اجازه نمی دهد حس دیدن بازی تصنعی در تماشاگر بیدار شود. این بازیگر به گونه‌ای بازی می کند که گویا دارد زندگی می کند، نه بازی.

● **با تشکر از اینکه در این گفتگو شرکت کردید.**

گفتگو کننده: اردشیر طلوعی