

بازیگر به یادمان

گفت و گو با

پیام دهکردی

بازیگر نمایش مرگ فروشنده

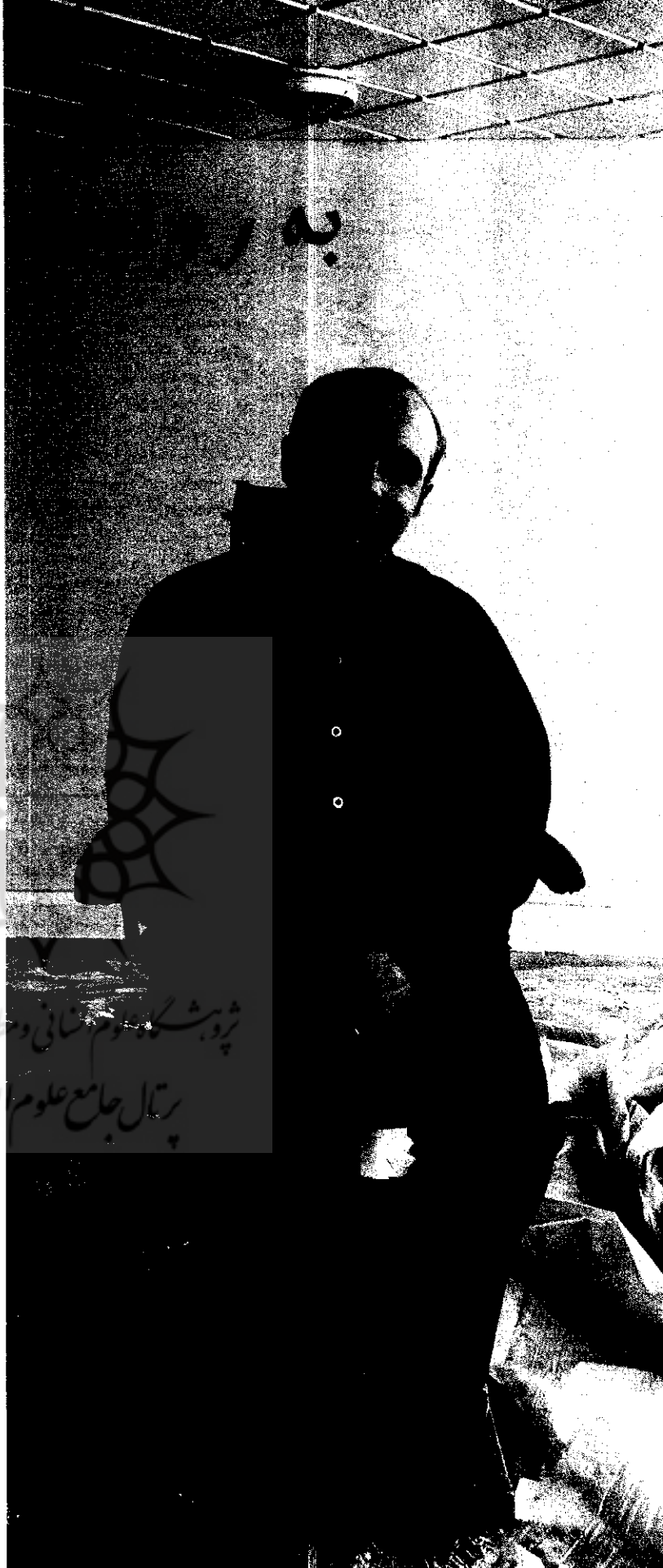
■ فرشته حبیبی - کیومرث مرادی

ویلی لومان. نامش به یادمان می‌آورد که مدرنیست‌ها چگونه سازوکار دنیای مدرن را به نقد نشستند. او را چگونه تجسم می‌کنیم؟ مردی حدوداً شصت ساله و کمی چاق با موهایی که به سفیدی زده. اندکی تلخ، اندکی خوش خیال با گذشته‌ای آکنده از روزمره‌گی و گهگاه شیطنتی رسواکننده.

پیام دهکردی نقش این قهرمان تراژدی مدرن را بازی می‌کند در نمایش مرگ فروشنده. سه سالی از آخرین نمایشی که روی صحنه داشته می‌گذرد و حالا با این نمایش شروعی دوباره داشته است. برای این نقش موهایش را رنگ بلوند زده مایل به سفید و ده کیلو وزنش را بالا برده، شبیه ویلی لومان است گرچه اندکی شوخ‌تر.

حبیبی: زمینه‌آشنایی و همکاری شما با بچه‌های گروه تئاتر «تجربه» که اولین کارتان افسون معبد سوخته را با آن‌ها اجرا کردید، چه‌طور ایجاد شد؟ شاید بهتر باشد از آن هم عقب‌تر برویم و کمی درباره شرایط و فعالیت‌های تان در آن ایام و حتی قبلش حرف بزنیم.

تئاتر برای من از مدرسه شروع شد با کار تقلید صدا! باراهنمایی‌های خانوادهم در کنکور پزشکی شرکت کردم و طبیعتاً قبول نشدم. یادم است داشتم یکی از آهنگ‌های شجریان را زمزمه می‌کردم و تست‌ها را یک‌درمیان علامت می‌زدم! سال بعدش دانشگاه آزاد قبول شدم و رفتم اراک که ادبیات نمایشی بخوانم. هیچ وقت در زندگی‌ام نتوانستم دیگر آن قدر که در اراک مطالعه کردم، کتاب بخوانم. تمام نمایش‌های بزرگ دنیا مثل آثار شکسپیر و چخوف را اتودهای ده دقیقه‌ای تک نفره می‌زدم، مدام در جنگل‌های اطراف دانشگاه تعریف بدن و بیان می‌کردم. صدای خیلی بدی داشتم و خیلی رویش کار می‌کردم. همزمان در کلاس‌های سمندریان در تهران شرکت می‌کردم. صبح از اصفهان برای کلاس ۸ تا ۱۰ می‌رفتم اراک و بعد با هر ماشین‌گیری می‌آمد، می‌آمدم تهران. چون ساعت دو کلاس با سمندریان شروع می‌شد. و بعد از ظهر دوباره سوار ماشین می‌شدم به مقصد اصفهان. یادگارهای آن دوران را هنوز هم دارم، کمردرد و پادرد. سختی‌های اقتصادی هم بود. یک اتاق داشتم و باید با حمام عمومی و سوپا و رب گوجه‌فرنگی می‌ساختم. اراک که تمام شد همچنان برای کلاس‌های سمندریان می‌آمدم تهران. محمدرضا جویری (دوست اصفهانی‌ام) در تهران بود و لطف‌های فراوانی نسبت به من داشت که هرگز آن‌ها را فراموش نخواهم کرد. به واسطه او با احمد ساعتچیان آشنا شدم و از طریق احمد با گروه تجربه آشنا شدم و رسیدیم به اولین کارمان افسون معبد سوخته.



شاید هر گذشته من
 حقیقتاً پیام
 دهنکری را در
 نقش‌هایی که بازی
 می‌کردم تزیین
 می‌کردیم برای
 این که بگویم این
 نقش را من دارم
 بازی می‌کنم و فکر
 می‌کردم این درست
 است. اما امروز
 دیگر این طور فکر
 نمی‌کنم. این هم از
 آموزه‌های جدید
 من است. برای
 همین توری
 صحنه‌هایی لوپان
 را می‌بینی و اگر
 ویژگی‌های پیام
 دهنکری از جایی
 بیرون زده
 بازی می‌کردیم به سبب
 نقش از پیام
 دهنکری را

یا هم ندارند. حداقل الان دیگر به تفکیک این بازی‌ها قائل
 نیستم. بازی کردن درست عین خود زندگی است که
 مجموعه‌ای از همه این احوالات است. دیروز عمه من
 داشت دربارهٔ چگونگی خاکسپاری پسرش که اتفاقاً
 بسیار هم او را دوست می‌داشت، حرف می‌زد. غش غش
 می‌خندید! حالا همین را روی صحنه با اشک حلقه شده
 در چشم بازی می‌کنیم. در زندگی عادی طیف‌های
 مختلفی از حس‌ها را تجربه می‌کنیم، لحظات درون‌گرا،
 لحظات برون‌گرا، لحظاتی که یک حسی می‌آید بالاتر
 چشم‌های مان، ولی اشک نمی‌شود. لحظاتی که نه،
 فریادش می‌زنیم. این‌ها دغدغه‌هایی بود که تا رسیدن به
 مرگ فرونشده داشتیم. استارت تغییر نگرش در
 می‌بوسمت و اشک و تیغ کهنه زده شد. می‌بوسمت و
 اشک نقش عجیبی بود. بخش‌های درونی زیادی داشت،
 وجوه بیرونی هم در عین حال داشت، اما آن قدر در هم
 تنیده بود که نمی‌شد تفکیکش کرد. در آن نمایش من به
 یک شیوه بازی رسیده بودم. وقتی فهمیدم این شیوه
 جواب داده که کار را در آلمان اجرا کردیم. آن‌جا دیدم
 تماشاگران دارند گریه می‌کنند، یعنی با چیزی مواجه
 شده‌اند که جادوی شان کرده است. چیزی که ممکن است
 بهت‌شان را برانگیزد، بخنداندشان یا بگریاندشان.

حیبی: بازی‌های درون‌گرا که عموماً روند
 سکوت را هم در خود دارند، برای مخاطب ایرانی
 خیلی قابل هضم نیستند و به نظرم اثری مضاعفی
 می‌برند. شاید تربیت مخاطب این جایی این طور
 است که کار دیالوگ داشته باشد و دربارهٔ خودش
 توضیح بدهد.

کاملاً درست است! ببینید بحث سکوت خیلی بحث
 مهمی است. آدم‌ها مدام با هم در سکوت حرف می‌زنند.
 صبح تا شب با این شیوه در حال دیالوگ‌اند. در سکوت
 با هم قهر می‌کنند، آشتی می‌کنند، از دواج می‌کنند، جنگ
 می‌کنند. این سکوتی که از زندگی می‌آید انعکاسش در

حیبی: سال‌ها از اجرای افسون... گذشته و
 خاطره‌اش در ذهن من خیلی پررنگ نیست. اما
 آن چه از بازی شما در یاد رسوب کرده سکوت
 و تمرکز است که شما در آن نقش داشتید.

جمع دیالوگ‌های من در این کار، چهارپنج صفحه A4
 بود. اصلاً شاخصه این نقش سکوت بود و نگاه. ضمن
 این که می‌بایست هم اندازهٔ دیگر نقش‌ها دیده می‌شد و
 این کار را سخت می‌کرد. ساعت‌ها تمرین می‌کردم که
 مثلاً سه دقیقه پشت هم پلک نزنم. اتفاقاً تمرین‌های
 مرگ فرونشده تلاش می‌کردم دوباره همان کارها را
 تکرار کنم اما نمی‌شد و من مدام می‌گفتم «افت کرده‌ام!»
 مرادی: هم‌زمان با اجرای افسون معبد سوخته
 نمایش دیگری هم بازی می‌کردی به نام کرگدن.
 برخلاف افسون... که بازی‌ای متمرکز و پراز تخیل
 را می‌طلبید بدون هیچ حرکت بدنی و فرافکنی،
 بازی‌ات در کرگدن در نقش برانزه کاملاً بیرونی
 بود. بخشی از این بیرونی بودن البته به جنس
 کارگردانی برمی‌گشت. این بازی‌های درونی و
 بیرونی به تناوب در کارهای دیگر هم دیده شد.
 در می‌بوسمت و اشک بازی‌ات به درون‌گرایی
 تمایل دارد و در جیستا به برون‌گرایی.

اگر بخواهیم ریشه‌ای فکر کنیم، بحث آموزش در
 بازیگری تئاتر ایران مقولهٔ مخدوشی است. ما این‌جا با
 یک سری واژه و مفهوم و تعریف مواجهیم، از بازیگری
 درونی گرفته تا بازیگری بیرونی، از فیزیکی و ذهنی گرفته
 تا حتی مقوله‌هایی مثل بازیگری از درون به بیرون و از
 بیرون به درون. از سخت‌ترین عبارات‌های آکادمیک گرفته
 تا عوامانه‌ترین‌شان مثل «خون بده تو بازی‌ات». این‌ها
 تناقض‌های عجیب و غریبی دارند. در سه سال گذشته که
 کار تئاتر نکرده‌ام، همهٔ دغدغه‌ام این بوده، تمام این مباحث
 را به شکل جدی مرور کردم و دریچهٔ جدیدی به رویم باز
 شد. خیلی عجیب است ولی باید بگویم این‌ها هیچ فرقی

جهان بازی خیلی مهم است. حتماً شنیده‌اید که بعضی‌ها
 می‌گویند هیچ کاری نکن، خودت باش. رابرت دنبرو و
 جک نیکلسون و تام هنکس هم هیچ کاری نمی‌کنند،
 خودشان هستند! بله، دنبرو و هیچ کاری نمی‌کنند، ولی وقتی
 سکوت می‌کنند در چشمانش، جهان در حال تردد است.
 مرادی: دقیقاً. چون تخیلش دارد برای آن
 شخصیت کار می‌کند.

این آن چیزی بوده که از افسون معبد سوخته تا
 حالا دنبالش بوده‌ام. اگر ما بتوانیم به این افق برسیم، مطمئناً
 تماشاگر حیرت‌زده خواهد شد. اگر بازی در سکوت به
 شکل درست روی صحنه اتفاق بیفتد، مخاطب ارتباط
 برقرار می‌کند.

مرادی: مسئله همین درست‌رخ دادن است.
 بازیگران ما خیلی تلاش می‌کنند که چیزهایی را
 از بیرون به نقش الصاق کنند. البته این در جای
 خودش خوب است، مثلاً ممکن است بازیگر
 بگوید بهتر است من در این نقش این طور پلک بزنم
 یا لکنت زبان داشته باشم. ولی مشکل این جاست
 که آن دنیای بیرونی باید با دنیای درونی نقش در هم
 بیامیزد. آن چه در بازی تو اتفاق می‌افتد این

رتال جامع علوم انسانی



مرادی: خب از ویلی لومان برای مان بگو و این که ویلی لومانی که تو بازی می کنی چه فرقی با ویلی لومان میله دارد.

من هر نقشی بازی کنم چه هوش باشد چه کشیش چه عباس چه آلفرد چه رستم شاهنامه، آن را از پیام دهکردی سال ۸۵ تهران امروز عبور می دهم، زبانم، فرهنگ رفتاری اوضاع جامعه، آلودگی صوتی و همه دغدغه های دیگرم بی تأثیر نیست. سر تمرین های مرگ فرو شده گاهی کار به داد و بی داد می کشید. می گفتند ایرانی بازی می کنی. ایرانی است. ما باید آمریکایی بازی کنیم. طبیعتاً منظور این نبود که یک نوع بازی از مدافنده داشته باشیم (اصلاً) در یک جایی از همین نمایش این نوع رویکرد بازیگری را به سخره گرفته ام. آن جا که ویلی لومان به زنش می گوید: جایی آتش نگرته، این قلب من است که تو آتش زده ای، از هر متنی به نظرم دو تألیف در یک اجرا انجام می شود. اولی تألیف/خوانش کارگردان و دومی خوانش بازیگر. میله در زمان خودش و در شرایط خودش نمایش نامه ای نوشته، حالا من چه طور می توانم این ویلی لومان را کامل کنم یا ویلی لومان جدیدی به دنیا بیاورم. طبیعی است که من نمی روم ویلی لومان را در سینمای دهه سی و چهل آمریکا پیدا کنم. من رفتم در قهوه خانه های تهران و ساعت ها در خیابان شوش و خیام و میدان اعدام پیاده روی کردم تا بتوانم یک ویلی لومان این جایی پیدا کنم. چرا که معتقدم همه مردم ایران یک ویلی لومان کوچک در درون شان هست، به نوعی اصلاً همه ویلی هستند. اما این هم هست که تو داری مرگ فرو شده را بازی می کنی که یک درام آمریکایی است و باید بویی از آن فرهنگ به مشام تماشاگر برسد. اگر جز این باشد نمایش نامه می شود یک کار موزه ای. من دلم می خواست تماشاگر حس کند که این آدم چه قدر آشناست، انگار در همسایگی اش زندگی می کند، می خواستم تماشاگر باورش کند.

چند سال پیش در جشنواره یک اجرا از هملت دیدم، کار انگلستان بود، صحنه خودکشی ایللیا را این طور نشان داده بود: یک تشت آب بود، ایللیا و یولن در یک دستش و آرشه در دست دیگرش، دیالوگ آخرش را گفت و ناگهان سرش را فرو کرد توی تشت و فقط فوت می کرد در آب. بعد سرش را بالا آورد و شروع کرد به یولن زدن. این خوانش چه قدر با اصل اثر تفاوت دارد؟

مرادی: دراماتورژی نادر برهانی مرند هم طوری بود که متن را به سمت دنیای ذهنی سیال می برد و این خطر را به وجود می آورد برای توی بازیگر که ارتباط با بازیگران دیگر قطع شود.

و جوه سیال کار خیلی سنگین است. اما همان طور که خودت اشاره کردی در زندگی واقعی هم همین طور است. الان شما نشسته اید و داریم با هم حرف می زنیم، اما هر کسی در ذهن خودش دارد به چیزهای دیگری هم فکر می کند. مثلاً تو فکر می کنی چه قدر خسته ام و کی مصاحبه تمام می شود تا برویم پی کارمان (بخنده) بدون این که وسط حرف زدن من نگاهت برود به جایی در دوردست وقتی با این کد جلو می روی می بینی این نمایش چه قدر کمندی است.

حبیبی: و اتفاقاً این کمندی هم در کار درآمده

است.
بله، خوشبختانه.

حبیبی: تجربه مرگ فرو شده به نظرم سرآغاز فصل جدیدی از بازیگری شما در تئاتر ایران است. یک نوع بلوغ در آن به چشم می خورد و چیزی که به نظرم این جام مهم است این است که باید به ارتباط بین خودتان با بقیه بازیگران روی صحنه پیش تر فکر کنید. بین شما و امیر جمفری بدهستان خوبی روی صحنه هست، ولی همین اتفاق با ریما رامین فرمی افتد.

البته من چنین احساسی ندارم. اما به نظرم همیشه مجموعه ای از عوامل شناخته و ناشناخته دست به دست هم می دهد و باعث می شود که یک کاری خوب یا بد از کار در بیاید. حتی شمای تماشاگر اگر روز خوبی داشته باشید و استراحت کرده باشید و ناهار خورده باشید، می توانید کار را به یک شاهکار دوست داشتنی تبدیل کنید و یانه، شب قبلش نخوابیده باشید و عصبی باشید، آن وقت ممکن است یک کار خوب را ببینید و بگویید بد بود، یک کارهایی کرده بود! در بازیگری هم همین طور است، ممکن است بازیگر مقابل تو در یک روزی به دلیل خاصی تمرکز نداشته باشد یا مریض باشد یا... و آن وقت این بدهستان اتفاق نمی افتد، که اجتناب ناپذیر است.

مرادی: من فکر می کنم در این کار ما خود پیام دهکردی را کم تر می بینیم. در تیغ کهنه هم تا حدودی همین طور بود. دو می پوست و اشک شامیدی در صدا از نقش، خودت بودی و در چستنا کاملاً خودت بودی. چه طور توانستی مقاومت کنی و کاملاً خودت را در مرگ فرو شده به نقش بسپری. طوری که اثری از پیام دهکردی دیده نشود. شاید در گذشته من عامدانه پیام دهکردی را در نقش هایی که بازی می کردم تزریق می کردم. برای این که بگویم این نقش را من دارم بازی می کنم و فکر می کردم این درست است. اما امروز دیگر این طور فکر نمی کنم. این هم از آموزه های جدید من است. برای همین تو روی صحنه ویلی لومان را می بینی و اگر ویژگی های پیام دهکردی از جایی بیرون زده، بازمی گردد به عبور نقش از پیام دهکردی!

مرادی: نقش دکتر ناصر فرزام در تیغ کهنه به لحاظ سنی خیلی به ویلی لومان نزدیک است. از تفاوت های بازی در این دو نقش برای مان بگو.

من اول از همه به خود نقش نگاه می کنم بینم چه می گوید. ادبیات خود نقش و شاخصه های شخصیت، اولین تفاوت این دو نقش است. دکتر ناصر فرزام در تیغ کهنه فردی است محکم، مبارز، رنج کشیده، تحصیل کرده، روشنفکری که دارای تئوری و صاحب ایدئولوژی است. بنابراین با ویلی بسیار متفاوت است. دوم این که ظرف نقش خیلی مهم است. ظرف نقش دکتر فرزام قابل مقایسه با ویلی لومان نیست.

در مورد ویلی لومان آدمی را با تمام ویژگی هایی که یک آدم ممکن است داشته باشد جست و جو کردم. یعنی اصلاً دنبال یک نمونه عینی بودم. ولی در مورد دکتر فرزام وجوه تمایز قوی تر است و بیش تر می چربد.

مرادی: و قبلاً در بازی های، زیاد بازی می کردی.

سعی می کردی تماشاگر را شیر فهم کنی، با نگاه ها، حرکات دست و بدن، اما در ویلی لومان اصلاً این کار را نمی کردی.

اگر پنج سال پیش بود، وقتی ویلی لومان به گذشته می رفت حرکات عجیب و غریبی می کردم. ولی حالا به نظرم یک نگاه کافی است. تماشاگر با تخیل خودش به گذشته می رود. نادر برهانی مرند هم از نظر نوع کارگردانی این را دوست داشت. او یک نگاه مینی مالیستی در کارش دارد. هم در میز انسن و هم در بازیگری. شما خطوط صحنه پیچیده و پرپیچ و خم در کارش نمی بینی، همه چیزش ساده است. بازیگری هم از همین قضیه تبعیت می کند.

حبیبی: یکی از معضلات متون خارجی ترجمه های آن هاست. چه طور با ترجمه این متن کنار آمدیدی؟

اولین چیزی که به ذهنم رسید این بود که هر چه ترجمه از این متن در ایران هست جمع کنم و بعد بینم با این ها چه باید بکنم. وقتی این ترجمه ها را می خواندم، دیدم زبان ویلی لومان اصلاً معلوم نیست مال کدام طبقه است. ویلی لومان، طبقه اجتماعی اش مشخص است. اگر ما ندانیم این دیالوگ ها متعلق به ویلی لومان است و فقط دیالوگ ها را بخوانیم، حس می کنیم یک آدمی از جناح راست فرانسه ۱۹۴۰ دارد حرف می زند. در حالی که ویلی مال یک طبقه پایین دست است که دارد لای چرخنده های سرمایه داری خرد می شود. طبعاً ادبیاتش باید چیز دیگری باشد. من در کارهای دیگر هم همیشه همین کار را می کردم. اول می آمدن آن چه در دیالوگ ها بود جانش را دریافت می کردم. بعد شروع می کردم آن را به زبان خودم می گفتم و بعد سعی می کردم مابه ازای واژه های آن نقش خاص را پیدا کنم و بگذارم به جای آن. می جرح و تعدیل، می جرح و تعدیل. در حوزه واژگان با محمد یاراحمدی که دیالوگ را خوب می شناسد خیلی کلنجار رفتیم. اتفاق بعدی در حوزه لحن بود. شما می توانید کلمه خرد را جوری بگویید که معنی بلاهت بدهد. اگر دقت کرده باشید خیلی از حرف های ویلی در حد وزوز بود. در حالی که مثلاً یک استاد دانشگاه به صورت تیبیک کلمات را شمرده شمرده ادا می کند.

مرادی: امروزه در سینما و تئاتر، بازیگران حساسیت زیادی روی دیالوگ های شان نشان می دهند. انگار اصلاً دل شان می خواهد نشینند به جای نویسنده و دیالوگ ها را بنویسند.

به هر حال هیچ کس بهتر از خود بازیگر، شیوه بازی و ادای کلمات را نمی شناسد. کم تر پیش می آید نویسنده بداند بازیگرش چه نوع آکسانتی دارد و چه واژه ها و هجاهایی بیش تر در دهان او می چرخد. در مورد بعضی متون که زبانش خاص است و گاهی حتی نمی شود یک واو را جابه جا کرد، بازیگر دستش بسته است. اما این آزادی عمل هم ممکن است بازیگر را به بی راهه ببرد. همه تغییرات و اصلاحات باید زیر نظر کارگردان اتفاق بیفتد. خوشبختانه در این کار آدم هایی در کنار من بودند که هر کدام مشخصاً در حوزه ادبیات نمایشی حرف برای گفتن داشتند. هم نادر برهانی مرند و هم محمد یاراحمدی و هم ریما رامین فر. گاهی ساعت ها درباره جابه جایی یک واژه یا عبارات بحث می کردیم. ▶