



# پوست انداختن

گفت و گو با  
فرشته صدر عرفایی

■ فرشته حبیبی / نسیم نجفی

**نجفی:** خانوادهٔ تان اولین بازی من روی صحنهٔ تئاتر نیست. من اصلاً کارم را با کلاس‌های تئاتر کانون شروع کردم. اغلب، پایان هر دوره یک نمایش اجرا می‌کردیم. انود می‌زدیم، فضا سازی و انتقال حس بدون دیالوگ، بخشی از تمرین‌های ما بود. خیلی از کارهای آن دوره‌ام نمایش‌های کودکان بود. اقتباس از قصه‌های داستان بزی که گم شد از نادر ابراهیمی و توکایی در قفس نیما یوشیج از نمایش‌های آن دوره است. بعدتر موش و گربه عید زاکانی را هم کار کردیم که چندین اجرا در دانشگاه تهران، دانشگاه کرج و دانشکدهٔ صداوسیما داشت. حوالی سال‌های ۵۷، ۵۸ بود و من تقریباً پانزده‌شانزده سال داشتم. اجرای جنگ کور هم مال همان دوران است.

**حبیبی:** جنگ کور همان متن آقای غریب‌پور است دیگر؟

بله. آن سال‌ها تازه آقای غریب‌پور به ایران برگشته بود. نمایش نامهٔ جالبی بود دربارهٔ دو دسته آدم متعلق به دو روستا. ماسک‌های دسته‌داری داشتیم که برای معرفی شخصیت‌ها ابتدا روی صورت می‌گرفتیم و بعد برش می‌داشتیم. بعد از آن من دیگر از کانون بیرون آمدم و چندتا نمایشنامه را تا نیمه کار کردم با گروه‌های مختلف در تالای مولوی. مثلاً **تفنگ‌های ننه** کارای برشت یا **شب کودتا** یا مسعود دلخواه و **چهره‌های سیمون ماشار** که یا به اجرا نرسید یا من نتوانستم به دلایلی آنان را همراهی کنم.

**حبیبی:** و بعدش تئاتر را بوسیدید و گذاشتید کنار؟

درواقع شرایط حضور روی صحنه دیگر پیش نیامد. تمام آن سال‌های نوجوانی را من داشتم دور خیز می‌کردم که بروم هنرهای زیبا درس بخوانم، اما سال ۵۹ دیپلم گرفتیم و انقلاب فرهنگی شد. انگار همه چیز برای مدتی طولانی تعطیل شد. سال‌های

بیکاری بود. ازدواج کردم و با همسرم رفتیم زنجان و برنامهٔ کودک تلویزیون زنجان را کار می‌کردیم. وقتی سال ۶۲ دانشگاه‌ها باز شد و برگشتم تهران، هیچ چشم‌اندازی وجود نداشت. استادان مطرح نمایش کنار گذاشته شدند. در دانشکده‌های هنری بیش‌ترین تغییر و تحول‌ها رخ داد. یکی دوتا کار تئاتر دیگر هم دوباره داشتم. **حنایی و روباه مکار و ببری و توفان جنگلی** (تله‌تئاتر) و همین. همچنان تئاتر را دنبال می‌کردم، به عنوان یک مخاطب. ولی واقعیت این بود که سمت و سوی تئاتر خیلی عوض شده بود. فضا، گرایش‌ها، آدم‌ها، همه چیز عوض شده بود و من هیچ نمایشی را نمی‌دیدم که فکر کنم کاش من هم جزئی از آن بودم.

**حبیبی:** چرا خودتان تلاش نکردید کاری روی صحنه ببرید؟ چون سابقهٔ کارگردان عروسکی هم داشتید.

آن زمان این تجربه را نداشتم. اولین کاری که کارگردانی کردم سال ۷۶ بود. به‌علاوه، من آدم محافظه‌کاری هستم. سعی می‌کنم با اطمینان



نقش بازیگرانی که در فیلم «سعد» بازی کرده‌اند

بهجهت محمدی، اصغر همت، افسر اسدی، مجید مظفری و بقیه. من نقش دختر شانزدههفته ساله گنگی را داشتم که می‌توانست سمبل آن سیاه‌چادرها هم باشد. از عکس او برای پوستر فیلم استفاده شد، به دلیل همین مفهوم نمادین‌اش. شاید اولین بار بود که بعد از انقلاب عکس یک زن روی جلد مجله و پوستر می‌رفت.

### حبیبی: بعد از فیلم صعود دیگر با سینما هم قهر کردید؟

تجربه موفق نبود. صعود و نارضایتی‌ام باعث شد دیگر به ادامه‌دادنش فکر نکنم. در آن دوران این نارضایتی فقط شامل حال من نبود. ضوابط دست‌وپاگیر زیاد بود و بی‌مسئله‌ترین کار، کارهای کودکان بود.

### نجفی: به همین دلیل کارهای عروسکی و کودک آن دوره می‌درخشید.

بله، پوراحمد فیلم‌های کودک می‌ساخت. مهرجویی، کیارستمی، فروزش و کارگردانان مطرح دیگر... پرتوی ماهی و عینک را ساخت و برومند هم شهر موش‌ها را. علتش این بود که وارد شدن به مسائل بزرگسالان ممکن نبود. روابط این جور فیلم‌ها غیرمنطقی، غیرواقعی و شعاری از آب درمی‌آمد.

### نجفی: دوره آموزش‌تان را چه دوره‌ای می‌دانید؟

به دورانی که آموزش دادم خیلی مدیونم. اصلاً شخصیت‌ام در آن دوره ساخته شد. از ۵۲ تا ۵۸ به کانون پرورش فکری می‌رفتم. محیط آن‌جا کاملاً فرهنگی بود و من از کودکی، شاید از یازده‌سالگی هر روز بلافاصله بعد از مدرسه می‌رفتم آن‌جا. کلاس تئاتر، عروسکی، نقاشی و... انرژی زیادی داشتم، در باله ملی پاریس هم هنرجو بودم. اکثر تئاترهای آن دوران را می‌دیدم. کارهای کارگاه نمایش، تالار مولوی، تئاتر شهر، آرپی‌اوانسیان، بهرام بیضایی، داریوش فرهنگ و بقیه. هنوز بروشورهای آن نمایش‌ها را دارم. هر صبح جمعه سینما بلوار یک سانس فیلم برگزیده پخش می‌کرد. یک ردیف در انحصار بچه‌های گروه تئاتر ما بود. سام پکین‌پا، برتولوچی، بیترو جرمی، فرد زینه‌مان، لوزی، فلینی، ویسکونتی و جان فورد را آن‌جا دنبال کردم. آن‌چه از آن به عنوان آموزش و دوره آموزشی اسم می‌برید، مجموعه‌ای از این فعالیت‌ها بود. اتفاق دیگری که در دوره خودش خیلی جذاب بود، تله‌تئاترهای تلویزیون بود. بازیگران خوبی مثل منوچهر فرید، آذر فخر، داریوش ایران‌نژاد، اکبر زنجانی‌پور و فرزانه تأئیدی، بهروز بهنژاد و سوسن فرخ‌نیا بازیگران مطرحی بودند که تله‌تئاترهای ترجمه‌ای خیلی خوبی کار می‌کردند. این‌ها مرا شیفته تئاتر کرد. دکتر کاووسی هم هر هفته برنامه‌ای در شبکه دو داشت که آثار کارگردان‌ها یا بازیگران برجسته را دوره می‌کرد. خلاصه می‌خواهم بگویم این‌ها تأثیر خیلی عمیقی روی من گذاشت. یک نوع نگاه متفاوت نسبت به سینما و تئاتر در من رشد کرد. تربیت ما براساس تعهد و مسئولیت بود. شهرت و پول ورای این ماجرا بود و بخش‌های عامیانه هنر بازیگری تلقی می‌شد.

### حبیبی: به نظر می‌رسد این تربیت بعضی جاها نقش بازدارنده داشته و شما را از ریسک کردن محروم کرده است.

بخشی از آن همان‌طور که گفتم به محافظه‌کاری خودم برمی‌گشت و بخشی واقعاً محصول شرایط بود. برای من در انتخاب‌هایم پارامترهایی مهم است که شاید با پارامترهای بقیه آدم‌ها متفاوت باشد. مثلاً من پارسال در فیلم آدم عبدالرضا کاهانی بازی کردم. تجربه اول کارگردان بود و می‌دانستم شاید فیلم متوسطی از آب دربیاید. اما فیلمنامه نگاه جدیدی داشت و قصه‌اش خاص بود. مجموعه برایم خیلی خوشایند بود و فضای جست‌وجو و تجربه خیلی حاکم بود.

### حبیبی: در مورد خود نقش چه طور؟ فکر نمی‌کنید برای دسته و پنجه نرم کردن زیاد موقعیت ویژه‌ای نداشت؟

برای من اصلاً مهم نبود نقش اصلی باشد یا حاشیه‌ای. این زن مکمل شخصیت اصلی، آدم، بود. تضاد این زن با محیط برای من خیلی چالش خوبی بود. در جامعه‌ای که همه زندگی و طرب را باور دارند و مرگ را انکار می‌کنند، او به مرگ پایبند است، چون همه عزیزانش را از دست داده. می‌دانید مرگ برایش حقیقت زندگی بود و دلبستگی‌اش به آدم، این تضاد را پررنگ‌تر می‌کرد. نقش برای من خیلی جذاب بود. چون ابعاد و پیچیدگی داشت. عاشق بودن، حسادت، تنهایی، پایبندی به مرگ و در عین حال انگیزه برای زندگی، ترکیبی از سکون و تحرک، تسلیم و مبارزه.

### حبیبی: خوب، می‌شود گفت چون جهان‌افروز نقش درونی تری است شاید به شما نزدیک‌تر بوده.

این نقش تعیین‌کننده است. به نظرم در این فیلم شخصیت محوری نداریم، موقعیت این جامعه مهم است. مردی به نام آدم برای این که کاسی روستا رونق بگیرد، مرگ را انکار می‌کند. مرده‌ها را پنهان می‌کند و می‌گوید این‌جا هیچ‌کس نمی‌میرد. وقتی که مرگ در قالب زنی شهری وارد روستا می‌شود، اول مخاطب را به توهم مثلث عشقی می‌اندازد؛ مثلث عشقی بین جهان‌افروز، آدم و زن شهری. این جاست که تقلاها و حسادت‌ها و رفتار جهان‌افروز تبدیل به چالش برای من می‌شود. من خودم را می‌شناسم. اهل پریدن و جهش نیستم. چون می‌ترسم زمین بخورم، خیلی پاورچین راه می‌روم. اما پای انتخابم می‌ایستم چون دلایل خودم را دارم. همیشه وارد مرزهای ناشناس شدن برای من سخت بوده. این فیلم باعث شد با چیزی که همیشه از آن می‌ترسیدم یعنی لهجه روبه‌رو شوم. اغلب بازیگران این فیلم اهل نیشابورند و من تنها بازیگر غیربومی بودم که باید نقش یک بومی را بازی می‌کردم. مهم این است که روان باشی، فکر نکنی و دیالوگ‌ات را بگویی. به حرکت فکر نکنی. یعنی ملکه ذهن‌ات شده باشد.

### نجفی: این خیلی روند سختی است. یعنی همان درونی کردن و غریزی اجرا کردن

بیش‌تری به کار نزدیک شوم و بی‌گدار به آب نزنم. **نجفی: در واقع محافظه‌کار نیستید، کمال‌گرا هستید و کارنامه سینمایی‌تان این را نشان می‌دهد. از شش کار سینمایی‌تان، چهار تایش فیلم‌های مطرح سینمای ایران هستند یعنی زیر نور ماه، دایره، کافه ترانزیت و بادکنک سفید.**

خب این‌ها فیلم‌های خوبی هستند، ولی دوره‌ای که ما داریم درباره‌اش صحبت می‌کنیم، وضعیت سینما هم چندان تعریفی نداشت. من با همه وسواسم در آن دوره در فیلم‌های روزهای انتظار و صعود حضور داشتم. فضا به کلی فرق می‌کرد. هیچ انگیزه‌ای برای من وجود نداشت که در سینما یا روی صحنه ظاهر شوم. در سینما زن‌ها در حد اکسسوار صحنه بودند. **روزهای انتظار** به عقیده من یکی از بهترین‌ها بود؛ با قصه‌ای درباره چادر نشین‌ها. فضای این فیلم و قصه‌اش خیلی سالم بود. نه فیلم خنثایی بود مثل ملودرام‌های آموزشی و نه فیلم سختی بود. اغلب بازیگرانش هم تئاتری بودند، ایرج طهماسب، گوهر خیراندیش،



نقش در خانواده هاشمی

و جنبش فیزیکی را در بازی شما به رخ می‌کشد. مثل این که شما تماماً خواسته باشید جنبه‌های دیگر از توانایی خودتان را نمایش دهید.

دقیقاً به همین دلیل این کار را قبول کردم. من در درجه اول متن را خیلی دوست داشتم. می‌دانستم که اگر وارد آن شوم، باید اغراق داشته باشم، چیزی که خیلی وقت‌ها از آن پرهیز داشته‌ام. بازی من در این نمایش باید بیرونی می‌بود. همسان با بقیه.

**حبیبی:** اتفاقاً پیش از آمدن شما درباره همین حرف می‌زدیم که جنس بازی شما با بقیه بازیگران این نمایش متفاوت بوده و لابد شما برای یکدست شدن بازی‌تان با بقیه بازیگران نمایش که اغلب یا بازی‌هایی از این دست در کارنامه‌شان داشته‌اند یا اساساً به این نوع بازی شناخته شده‌اند، خیلی تلاش کرده‌اید.

پذیرفتن این جنس بازی برای من سخت بود. یک جور پوست‌اندازی.

**حبیبی:** ولی خوشبختانه تمام ظرافت‌هایی که لازمه شخصیت ماریشکا (خانم تت) است، در آمده، میمیک و حرکات صورت شما در این نقش خیلی خوب است. هم از ماریشکا زنی ساخته یا ویژگی‌هایی مادرانه و در عین حال جذاب و دلبرانه. زنی که خودش را وقف خانواده‌اش کرده و به تناوب برای زنده نگه‌داشتن و حفظ چارچوب خانواده، انعطاف به خرج می‌دهد صبوری می‌کند.

همان پروسه تحلیل نقش و بحث و گفت‌وگو طی شد و نقش، جزئی از فهم و باور و غریزه من شد. ماریشکا زنی بود که عاشق زندگی‌اش بود، عاشق همه چیزهای کوچک خانه‌اش و افراد خانواده‌اش. حالا گرفتار بحرانی شده بود که طی آن همه این چیزها را باید فدا می‌کرد. ماریشکا دستخوش نوعی تضاد بود. از یک طرف چاره‌ای جز همراهی و خوش‌وبش با سرگرد نداشت و از طرف دیگر رنج می‌برد از این که چراغ‌قوه را در دهان شوهرش ببیند یا چهارپایه را راه رفتن او را. شما اگر متن را بخوانید، از دست این زن و رفتارش عصبانی می‌شوید. ممکن است بعضی‌ها فکر کنند مجذوب سرگرد شده بس که تن به خواسته‌های سرگرد می‌دهد. ماریشکا به خیال خودش دارد تاکتیکی عمل می‌کند. در دورخوانی‌های اولیه، ماریشکا را زنی تصور می‌کردم که از یک جایی به بعد شیفته سرگرد می‌شود و واقعاً شروع می‌کند به تحقیر کردن شوهرش، لایوش. اما بعد دیدم نمی‌توانم این زن را این‌جوری ببینم و در نتیجه تماشاگر هم دوستش نخواهد داشت.

**حبیبی:** یعنی متن اصلی این بار را داشت؟ شاید می‌شد با این لحن هم خواندش. اما در پایان نمایش وقتی لایوش، سرگرد را می‌کشد و ماریشکا می‌گوید: «عزیزم، سه شقه‌اش کردی؟» درمی‌یابیم که او هم باید در این پروسه آسیب‌دیده باشد. برای همین نقش ظریف و سختی بود. پروسه رو به سقوطی که لایوش آتش‌نشان طی می‌کند، یعنی از یک

برایش خلق می‌کند زندگی می‌کند. پناهی هم بازی‌های خارج از اغراق را دوست دارد. این را در بادکنک سفید هم تجربه کردم.

**نجفی:** این در انتخاب بازیگرانش هم مشخص است. یا به سراغ نابازیگر می‌رود، یا بازیگری که انگار تا به حال هیچ نقشی را بازی نکرده، مثل خود شما.

**حبیبی:** این مدل شخصیت‌سازی دقیقاً در کافه ترانزیت هم دیده می‌شود. حس می‌کنم بعد از موفقیت کافه ترانزیت پویایی‌تان بیش‌تر شد و در واقع می‌شود گفت این فیلم شما را به عرصه برگرداند.

بعد از کافه ترانزیت فیلمنامه‌ی بهتری نخواندم که رد کرده باشم. اغلب یا فیلمنامه‌ها مشکل کیفیت، ساختار یا اعتقادی داشتم. نمی‌توانستم با خودم فکر کنم که مسئولیت فیلم با کارگردان است و من باید به عنوان بازیگر کار خودم را بکنم. نتیجه کار و پیامش برای من مهم بود و هست. وقتی کاری را قبول می‌کنم فکر می‌کنم بخشی از یک اثر هنری می‌شوم که پیام می‌دهد. من این‌جوری تربیت شده‌ام که به برآیند کار فکر کنم.

در عرصه تئاتر، راستش، باید بگویم چندسالی بود که می‌دیدم نفس جدیدی در تئاتر دمیده شده. کارهای نو و فکرهای جدید علاقه‌مندم کرد. کم‌کم فکر کردم چه قدر دلم تنگ شده. داشتم دنبال متنی می‌گشتم که اگر شد خودم کار کنم. سابقه کار زنده عروسکی خیلی چیزها به من آموخته بود. ارتباط با بازیگر را می‌شناختم و این وسوسه همین‌طور می‌آمد و می‌رفت. می‌دانستم که تئاتر پروسه خیلی سختی است به‌خصوص در مقام کارگردان.

**حبیبی:** بازی در خانواده تست را چه‌طور در این مسیر قرار دادید؟ نقشی که ویژگی‌های بسیار متفاوتی با کارهای پیشین شما داشت. از جمله فضای اغراق‌الود و طنز آمیزش که با جو جدی اغلب کارهای‌تان در تضاد است.

**نجفی:** و به‌خصوص بعد از آن نقش صلب و سنگی و کم‌تحرک در کافه ترانزیت پویایی

نقش. پیترو بروک جایی گفته بالترین نباید مدام به این فکر کند که الان دستش را چه‌طور بالا ببرد یا پیش را چه‌طور بگذارد. در این صورت حرکت‌اش مکانیکی و نازیبا به نظر می‌آید و فاقد حس و ارتباط با موسیقی. باید همه این‌ها را هم‌زمان و بدون سنجیدن دم‌به‌دم انجام دهد. تفکر باید به لایه زیرین منتقل شود و حس و باور تبلور پیدا کند.

**حبیبی:** شما معمولاً چه‌طور خودتان را به این مرحله می‌رسانید؟ به روش تحقیق مربوط می‌شود یا تخیل؟ شاید هم الگوهای بیرونی پیدا می‌کنید؟

راستش معمولاً به خود متن متوسل می‌شوم. در بدو امر، از تخیل کم‌کم می‌گیرم. بعد که در فضا قرار می‌گیرم خیلی چیزها را همان‌جا پیدا می‌کنم. مثلاً آن بجه‌ای که در فیلم زیر نور ماه به پشت من بسته شده بود، خیلی در گرفتن حس آن نقش به من کمک کرد. این‌ها شاید از بیرون دیده نشود، ولی ابزار بازیگر است. لباس، گریم، نقش مقابل، لوکیشن، میزانشن همه این‌ها تخیلات را بارور می‌کند و برای باور به وجود می‌آورد. من برای این فیلم هرگز نرفتم نمونه واقعی ببینم. قرار بود میرکریمی تعدادی فیلم مستند راجع به زنان خیابانی برایم بفرستد تا من با کمک آن‌ها نقش را بسازم. که نفرستاد. شاید هم اصلاً فیلمی در کار نبود و می‌خواست اضطراب مرا از بین ببرد.

**نجفی:** در دایره چه‌طور؟ شاید باور من قوی‌ست یا به هر حال در قواره این نقش‌های خاص امکان‌پذیر بوده. در دایره دیالوگ‌ها خیلی موقعیت را دقیق ترسیم می‌کرد. دایره فیلمی رئال است که آدم‌هایش و ارتباط‌شان حقیقی و دور از اغراق است. من به خودم رجوع می‌کنم. نه به عادت‌های شخصی‌ام. مثلاً فرض کنید من خودم سیگاری نیستم، اما در صحنه‌ای از فیلم سعی می‌کنم سیگار بکشم و پرستار متع‌ام می‌کند. بعد من خرده‌های توتون را با ضرب، دست پاک می‌کنم. برای بعضی‌ها سؤال بود که این از تو بود یا از پناهی؟ فکر می‌کنم هر دو، چون بازیگر در فضایی که کارگردان

آتش‌نشان سرافراز به چهار دست و پا رفتن می‌افتد، در ماریشکا هم به صورتی درونی باید اتفاق بیفتد. این است که من با همراهی و مشاوره گروه، ماریشکا را با فرم فعلی دیدم. همه تبوتاتش برای حفظ خانواده و نجات جان پسرش است. صحنه پایانی نمایش هم توافقی دونفره است.

**حبیبی: در واقع توافقی جمعی است. چون تماشاگرها هم با این پایان بندی نفس راحتی می‌کشند.**

(می‌خندد) سمیرا سینایی کلید خوبی برای این نقش به من داد. سمیرا مادرش مجاز است. در یکی از روزهای پایانی تمرین را دید و به من گفت من هنوز ماریشکا را در بازی تو ندیده‌ام. زنان مجاز همین‌طور که شوهرشان راه می‌رود به دنبالش هستند، نوازش می‌کنند، لباس‌اش را مرتب می‌کنند، کفش‌اش را جفت می‌کنند و...

**نجفی: یعنی نقش را تبارشناسی کرد.**

دقیقاً. بعد ما آمدیم زن بودن ماریشکا و چسبیدن مداوم‌اش به لایوش و در عین حال اقتدارش را پررنگ کردیم و این پرورش پیدا کرد تا این‌که بالاخره احساس کردم درست است.

**حبیبی: چند صحنه از نمایش‌نامه حذف شده و چند شخصیت کمرنگ شده‌اند. مدل فعلی شخصیت ماریشکا چه قدر وفادار است به متن اصلی؟**

در بازنویسی اتفاق‌های خیلی خوبی افتاد. بخش‌های حذف‌شده بخش‌هایی تکراری و طولانی و در شرایط امروز بی‌معناست. مثلاً تأکید بر این‌که آدم‌ها سر جای خودش نیستند. یک مقتسی، دکترای اقتصاد دارد و دکتر روان‌شناس دیوانه است و یک کودک، تابعه دانشمند.

**حبیبی: این‌ها در راستای ایزورد بودن کار است.**

بله. ولی الان و این‌جا نیازش حس نمی‌شود و بدون آن هم کار همچنان ایزورد است. مسئله‌ای که باید رویش تأکید می‌شد داستان سرگرد و استحاله خانواده و رسیدنش به مرز فروپاشی بود. در صحنه‌های میانی می‌بینیم که اعضای خانواده رودروی هم قرار می‌گیرند. به خاطر عضوی از خانواده اساس خانواده به هم می‌ریزد. می‌توان این قصه را به یک جامعه بزرگ‌تر تعمیم داد. وقتی که به خاطر بعضی منافع، مصالح بزرگ‌تری زیر پا گذاشته می‌شود، هویت و شخصیت رنگ می‌بازد. ایده احمقانه جعبه‌سازی مثل یک جور پیام هیتلری است. ایده جهان‌شمولی که هویت آدم‌ها را ازشان می‌گیرد. حذف‌ها به اجرای فعلی کمک کرد. اگر آن صحنه‌ها بودند، نمایش طولانی‌تر می‌شد. همین الان هم کمی طولانی است. اما در عوض چیدمان شخصیت‌ها برای معرفی فضای آن روستا و آن‌چه قرار است بر این خانواده بگذرد، به نظر من بسیار فکرساز است و خیلی از چیزهای جذاب متن اصلی در بازنویسی حفظ شده. مثلاً دقت کنید به شخصیت خانم گیزی‌گزا که نشانه شادی و گناه است، در کنار شخصیت گورکن که یادآور مرگ است. فضای زندگی‌ت پر از این جور تضادهاست

و همه این‌ها با هم و در کنار هم زندگی می‌کنند. گیزی‌گزا فاحشه است، ولی این‌ها با او مشکلی ندارند و در همسایگی هم به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند. در کنار همه این‌ها، کشیش یعنی نماد مذهب هم هست. همه آدم‌ها در این جامعه محترمند و کسی به کسی آسیب نمی‌زند.

**نجفی: از جایی که تماشاچی می‌فهمد زولا مرده، پوچی نمایش تشدید می‌شود طوری که تماشاگر دیگر واقعا نمی‌تواند در این هجوم طنز بخندد.**

تجربه‌ای که سال‌ها بود فراموش کرده بودم این بود که هر شب با تماشاگران تازه‌ای روبه‌رو می‌شدیم. مخاطب هیچ شبی مثل شب قبل نیست. میزان همراهی و ارتباط مخاطب واقعاً شور و هیجان اجرا را بالا می‌برد.

**نجفی: این به نظر تان یک مزیت است؟ در سینما هم روند تحقیق و بحث و جدل و پیدا کردن نقش اتفاق می‌افتد، ولی اجرا فقط یک بار است. اما در تئاتر بارها و بارها اجرا تکرار می‌شود. در نتیجه باعث پخته شدن نقش می‌شود. این در سینما چه طور جبران می‌شود؟**

در سینما تا حالا اتفاق نیفتاده که من وارد کاری شوم و تا آخر فیلمبرداری حس کنم آن نقش در نیامده. این پروسه در سینما جور دیگری اتفاق می‌افتد. در مسیر پیش‌تولید و انتخاب بازیگر و بعد فیلمبرداری نقش پرورده می‌شود. تدوین هم خودش بحث مهمی است. روی صحنه تئاتر تغییراتی که در شب‌های مختلف روی می‌دهد در جزئیات است، خود بازیگر بارور می‌شود و شاید تماشاچی اصلاً متوجه نشود.

**حبیبی: معمولاً بازیگران از تئاتر به سینما می‌روند و آمدن‌شان از سینما به تئاتر بیش‌تر انگیزه‌های استفاده از چهره یا پار تجاری داشته است، شما به عنوان کسی که سال‌ها روی سینما متمرکز بودید (هرچند گزیده‌کار بوده‌اید)، ارزیابی‌تان از استانداردهای بازیگری تئاتر چیست؟ یک منتقد سینما جایی می‌گفت استانداردهای بازیگری تئاتر خیلی پایین است، چون بازیگری که در جشنواره‌های تئاتر چندین بار جایزه گرفته در عرصه سینما نقش‌های مکمل و فرعی بازی می‌کند و در نقش اول، چندان قابلیت‌ی از خودش نشان نمی‌دهد.**

به نظر من خیلی به شناخت مدیوم مربوط است. ببینید، چیزی که در تئاتر برای خود من به عنوان تماشاگر آزاردهنده بود، بازی اغراق‌شده یا به اصطلاح اوراکت بود. اغلب در یک سالن کوچک بیش‌تر از آن‌چه باید، بازی و اغراق دیده می‌شد. حجم صدا زیاد بود و تماشاگر آزار می‌دید. نباید به تماشاگر فشار بیاید و چیزی به او حقنه شود. شاید علتش این است که بازیگر خودش را در لانگ‌شات می‌بیند و فکر می‌کند توجه لازم به او نمی‌شود. همه آن‌چه دارد، می‌ریزد بیرون و می‌خواهد تماشاگر را تحت‌تأثیر قرار دهد. در حالی که جمله‌ها بار خودشان را دارند و لازم نیست

ما احساس زیادی روی‌شان سوار کنیم. یک بار در نوجوانی نمایشی دیدم به نام **موضوع جدی نیست** نوشته پیراندللو. بهروز وثوقی کنار شهره آغداشلو و دیگر بازیگران تئاتری بازی می‌کرد. وثوقی خیلی بد بود. چون همیشه روی پرده سینما دوبلور داشت و این‌جا صدای خودش بود. اصلاً ایستاش توی تئاتر درست نبود. تازه من با سواد آن زمانم متوجه این ضعف‌ها می‌شدم.

در کل فکر می‌کنم اگر مدیوم‌مان را بشناسیم، چنین اتفاقاتی نمی‌افتد. بازیگر، باید یاد بگیرد چه‌طور تداوم نقش و راکوردهای حسی‌اش را حفظ کند. در سینما چند ماه فیلمبرداری طول می‌کشد و اتفاق‌ها به شکل غیرخطی فیلمبرداری می‌شود، در تئاتر باید حس‌ات را در طول یک شب کنترل‌شده نگه داری.

**نجفی: و سؤال آخر، با آن گرمای سالن سایه چه‌طور بازی می‌کردید؟**

وحشتناک بود. سیاست غلط و غیرکارشناسانه‌ای است که بگویند کارهای ترجمه همه باید در سالن فلان اجرا شود. چرا فکر نمی‌کنند نمایش چه دکوری می‌خواهد، چند تا پرسوناژ دارد و زمانش چه قدر است؟ اصلاً آیا این سالن برای این تعداد بازیگر کافی است؟ کارگردان حق دارد سالن‌اش را انتخاب کند. در این فضا، در این شلوغی و گرما، هم تماشاگر اذیت می‌شد و هم بازیگر. وقتی تماشاگر خودش را باد می‌زند، تمرکز بازیگر و تماشاگر هردو از بین می‌رود و در نتیجه اجرا لطمه می‌بیند.

**نجفی: این همان جمله معروفی‌ست که راجع به تئاتر می‌گویند: بازیگر با نفس تماشاگر درگیر است.**



بهروز وثوقی