



عکس‌ها: عباس کوثری

عشق نیازی به جاه‌طلبی ندارد

ستاره اسکندری پس از حدود سه سال دوری از تئاتر، با نمایش عشقه جلوه‌ای پررنگ و تاثیرگذار از خودش بر صحنه به نمایش گذاشت. در این فاصله او را بیش‌تر بر صفحه تلویزیون دیدیم، در نقش‌های متوسطی که اندازه او نبودند و گاه در نقش‌هایی به‌یادماندنی‌تر مثل نرگس. به‌رغم همه انکارهای تئوریک، بازیگران تئاتر امروز در سینما جا و جایگاه درخوری نیافته‌اند و از سویی اوضاع تئاتر هم طوری نیست که آدم‌های عرصه تئاتر را به‌دلیل عدم حضور یا کم‌حضوریشان روی صحنه نقد کنیم. می‌توانیم، یا درواقع باید به همین بودن‌های نصفه‌نیمه، اما با تمام وجود قناعت کنیم.

ف.ح.

می‌دانست چه می‌خواهد و من باید همان کار را انجام می‌دادم. یعنی تو خودت را نمی‌سازی، فقط در یک قالبی جای می‌گیری. ریزه‌کاری‌هایی را به عنوان بازیگر اضافه یا کم می‌کنی، ولی خیلی محدود است.

حبیبی: کات کردن از خود به نقش و برعکس توجه ما را هم موقع اجرا جلب کرد. به‌خصوص که تأکیدهایی مثل اسم خود بازیگر قضیه را پررنگ‌تر می‌کرد. از آن جایی که تو در زمره بازیگران حسی می‌گنجی این رفت و برگشت‌ها سخت نبود؟

دقیقاً به همین دلیل برایم خیلی جذاب بود. در گذشته وقتی نمایش شروع می‌شد و وارد فضای نمایش می‌شدم، حسم را تا پایان نگه می‌داشتم و گاهی حتی بعد از پایان هم با خودم می‌بردم، یعنی

چه‌طور انجام می‌شد؟

اولین‌بار بود که چنین موردی را تجربه می‌کردم. همیشه قبلش می‌دانستم چه نقشی قرار است بازی کنم. اسم محمد رحمانیان کافی بود که اطمینان کنم. وقتی با این شیوه مواجه شدم، خیلی شگفت‌زده شدم. کاری شبیه تعزیه در شب هزارویکم آقای بیضایی کرده بودم، ولی کات شدن‌ها از خود به نقش و برعکس، خیلی تازه بود. برای خود آقای رحمانیان کاملاً روشن بود که چه اتفاقی قرار است بیفتد و با توضیحات‌شان من هم قانع شدم. در شروع، چند صفحه متن موجود بود و قدم به قدم جلو می‌رفتیم. با تجربه نمایش‌های دیگری که کار کرده بودم - به استثنای کار آقای بیضایی - منتظر یک دوره تمرین سخت و طولانی بودم. درست شبیه آقای بیضایی، رحمانیان هم دقیقاً

گفت‌وگو با ستاره اسکندری

حبیبی: چه‌طور شد برای عشقه انتخاب شدی؟

شرایطی که از سال ۸۲ در تئاتر ما جاری بود باعث شده بود این سال‌ها کم‌تر تئاتر کار کنم. همان سال دوتا کار داشتم، یکی با شبنم طلوعی و دیگری با محسن علیخانی که بی‌هیچ دلیل و منطقی رد شد. ناگهان یک‌جا ایستادم و احساس کردم هشت ماه زندگی‌ام بیهوده تلف شده. از تئاتر قهر کردم. تا سال گذشته که آقای پارسایی طی جلسه‌ای علت را جویا شدند. بلافاصله پیشنهاد آقای رحمانیان برای **عشقه** رسید. قرار بود **عشقه** ده اجرا در زمستان داشته باشد که بعد از هشت اجرا به ماه محرم بر خوردیم و تعطیل شد و بقیه‌اش ماند برای تابستان.

حبیبی: روند تمرین‌ها هم‌زمان با نوشتن متن

به لحاظ حسّی کات نمی‌شدم. شاید تجربه تصویر به من نشان داد که این کار برای یک بازیگر خیلی فرسایشی است. این اولین بار بود که روی صحنه این اتفاق برای من می‌افتاد و من از تجارب تصویری‌ام استفاده کردم. احساس می‌کردم خیلی مسلط هستم به این تکنیک سه دقیقه در یک حس خاص بودم و بعد می‌آمدم بیرون. درواقع این نوعی توانایی بود که در من پرورش یافته بود.

مرادی: این حس‌ها یا راگوردهای حسّی که داری از آن حرف می‌زنی البته اغلب به نفع تو عمل کرده و می‌شود گفت ابزار خیلی مهمی برایت بوده. اگر به کارنامه‌ات نگاهی مختصر بکنیم در نمایش‌هایی که با دکتر رفیعی کار کرده‌ای، مثل رومئو و ژولیت، شازده احتجاب و در مصر برف نمی‌بارد تو روی صحنه حس‌ات جلوتر از عملت است. منظورم نوع بازی احساساتی نیست، بلکه نوعی بازی درونی است که تخیل تماشاگر را با خود همراه می‌کند. این شیوه بازی همین‌طور ادامه دارد و در سعادت لرزان مردمان تیره‌روز اصلاً برگ برنده تو است. حتی در قهوه تلخ شب‌نم طلوعی که نقش کوچکی داشتی نیز به تو کمک کرد بازی به یادماندنی ارائه دهی. درواقع این به نظر من اصلاً تکنیک نیست، یا هم‌اشار تکنیک نیست بلکه از درون تو می‌جوشد. خب، اگر بخواهم تشریحش کنم باید خیلی برگردم

رفیعی بودم یاد گرفتم که بازیگری یعنی چه. درواقع آن چیزی که من توانش را در خودم حس کردم، بازیگری از درون به بیرون بود و آن‌چه که باید یاد می‌گرفتم بازیگری از بیرون به درون. در تئاتر، گزیده کار کرده‌ام چون همیشه نقشی را انتخاب کردم که دوستش داشتم و حس‌اش می‌کردم. تجربیاتم با دکتر رفیعی را بعدها در صحنه نمایش‌های دیگری مثلاً کار تمام‌الیستی محسن علیخانی، سعادت لرزان... آزمودم و تازه فهمیدم که به لحاظ زیبایی‌شناسی چه چیزهایی یاد گرفتم‌ام و سیستم‌های مختلف بازیگری، چه روش استانیسلاوسکی و چه مایر هولد چه قدر به هم نزدیک‌اند و هر دو دارند یک حرف می‌زنند.

مرادی: همیشه معتقد بوده‌ام تو بازیگری هستی که با غریزه خودت به نقش یورش می‌بری. پس از نمایش دیوار واقعاً انتظار نمی‌رفت چنان بازی‌ای را از تو در سعادت لرزان... ببینیم. تا قبل از شب هزارویکم تو دائم خودت را وارد این مهلکه می‌کنی با نقش درگیر می‌شوی و می‌رسی به چیزی که به آن می‌گوییم دیدن لایه‌های نقش در زندگی شخصی که صددرصد به تخیلات مربوط می‌شود.

حبیبی: می‌خواهی بگویم در شب هزارویکم این‌طور نبوده و این چارچوب دیگر عمل نمی‌کرده؟

یکی از دلایل علاقه‌مندی‌ام به ادبیات تئاتر، خواندن

مشخصی برای کار دارد و بازیگر را به حال خودش نمی‌گذارد.

مرادی: دقیقاً چون آقای بیضایی خیلی علاقه ندارد بازیگر درگیر حس‌هایش شود، خیلی برایش مهم است دیالوگ‌ها خوب و درست ادا شوند و آهنگ صحنه خیلی در کارش اهمیت دارد. مثلاً در بندار بیدخش که جلوه کارگردانی بیضایی است، به نظر، من می‌بینیم که چه قدر این چارچوب حفظ شده است.

این که پس از سه‌سال‌ونیم دارم دوباره با کسی که به نظرم به لحاظ قالب کاری شبیه بیضایی است کار می‌کنم، توانسته‌ام تصویر درست‌تری ارائه دهم. یعنی توانستم نقشم را در عشقه ایفا کنم، با یک جنس‌رهایی و در عین حال در چارچوب خواسته کارگردان.

مرادی: نتیجتاً در عشقه این است که تو کاملاً به تعادل رسیده‌ای. رفت و آمدهای سریع تو در صحنه، نشان‌گر پختگی تدریجی‌ای است که من نامش را ابزار می‌گذارم.

واقعیت این است که تجربه‌ای که دلم می‌خواست در کار بهرام بیضایی اتفاق بیفتد، این‌جا اتفاق افتاد. آن‌جا عدم رضایت بهرام بیضایی را حس می‌کردم و طول کشید تا به این نقطه برسیم. حالا دیگر وقتی اجرا تمام می‌شود، صحنه و حس‌اش برای من تمام می‌شود و این خیلی حس خوبی به من می‌دهد، چیزی از جنس اقتدار.

حالا دیگر وقتی اجرا تمام می‌شود، صحنه و حس‌اش برای من تمام می‌شود و این خیلی حس خوبی به من می‌دهد، چیزی از جنس اقتدار.

نمایش‌نامه‌های بهرام بیضایی بوده است. چیزی که در کارهایش خیلی جذبه می‌کند شعر است. وقتی آرش را می‌خواندم حس می‌کردم مگر می‌شود این همه شعار را این قدر زیبا گفت. به همان زیبایی که احمد شاملو می‌گوید: «ما بی‌چرا زندگانیم آنان به چرا مرگ خود آگاهانند».

به هر جهت کار کردن با بهرام بیضایی برای من رسیدن به یک کمیّه امل بود. ولی من چندین سال شیوه دیگری را تجربه کرده بودم و مجال خیلی اندک بود برای تمرین و رسیدن به نقش. تا من خودم را پیدا کنم روی صحنه بودم و اجرا به پایان رسیده بود. البته باز هم معتقدم اگر چه قالب بهرام بیضایی را به‌دقت اجرا نکردم، اما صحنه‌هایی داشتم بسیار تأثیرگذار. من تمام تلاشم را می‌کردم که تکنیکی را که بیضایی می‌خواهد، ارائه بدهم منتها با دخالت حس‌هایم. مارگوت بیگل می‌گوید: «آن چه دلخواه من است حمله نمی‌برم به آن. خود را به‌تمامی بر آن می‌افکنم.» امروز فکر می‌کنم اگر شب هزارویکم دوباره اجرا شود، با این تجارب می‌توانم این دو شیوه را بر هم انطباق دهم.

حبیبی: شاید چون تو از دنیایی آمده‌ای که رهایی تو به عنوان بازیگر بیش‌تر بوده و حالا باید با کارگردانی کار می‌کردی که قالب

به عقب. به دوران نوجوانی‌ام، جنگ و آسیب‌های اجتماعی. خللی که در دوره نوجوانی به لحاظ روحی داشتم خیلی جدی بود. شاید برای همین به سمت هنر کشیده شدم. معاش‌رین خانواده، احمد شاملو، دولت‌آبادی و اسم‌همید بودند. خیلی زود با ادبیات و نقاشی آشنا شدم و البته خیلی از این شاخه به آن شاخه پریدم. به دلیل تعلق خاطر من به ادبیات و افسردگی هجده سالگی، بر حسب اتفاق به تالیف مکعب رفتن و با مینا ابراهیم‌زاده آشنا شدم که نقش اول نمایشی را در سال ۷۳ به من داد. تئاتر درواقع برای من درمان بوده. همیشه فکر می‌کردم باید خودم را یک‌جوری نجات دهم و چون تئاتر شامل تمام علائقم از موسیقی و نقاشی و ادبیات بود و درضمن جایی بود که می‌توانستی تمام صحنه‌های زندگی‌ات را بزنی، دیوانه‌وار تئاتر کار کردم. تئاتر برای من با آموزش و تحصیلات آکادمیک شروع نشد. شش سال رفت و آمد به دانشگاه تهران و کلاس‌های آقای سمندریان با این عشق افراطی ادامه داشت. شاید در مورد من همه چیز از یک فهم شروع شد. فهمیدن چرایی کار تئاتر. حتی اگر قرار بود در شازده احتجاب پنج دقیقه روی صحنه باشم، با تمام وجود می‌فهمیدمش. اما ابزارش را به مرور زمان پیدا کردم. در طی سالیانی که کنار دکتر



منظورم فیلم شبانه است با کیوان علی محمدی و امید بنگدار که هنوز اکران نشده. در هر دوی این کارها من با دو نفر مواجه نبودم. من فقط با یک نفر، با یک نظر واحد رویه‌رو بودم و نمی‌دانم پشت پرده بین آن دو چه اتفاقی می‌افتاد که ماحصلش به من منتقل می‌شد. به نظرم این خیلی اتفاق خجسته‌ای است، برای ما که تناثر را تجربه کرده‌ایم، چون اغلب گروهی بوده. پذیرش این موضوع در سینما هم ساده است.

حبیبی: این هفت شخصیت چه طور و بر چه مبنایی تقسیم نقش شدند. آیا انتخاب شما دخیل بود؟

نه. کارگردان مشخصاً بازیگران را به نام، در متن آورده بود: بهناز، سیمنا، آشا، مهتاب، ستاره و... در واقع این انتخاب براساس شناخت کارگردان از بازیگران صورت گرفته بود. فقط قصه آقای عمرانی از ابتدا مشخص بود، چون تمام مردهای نمایش را او بازی می‌کرد.

حبیبی: فکر می‌کنی تکثیر بازیگران برای ایفای یک نقش چه ضرورتی داشت؟

ما معمولاً در نمایش‌های دیگر در اتودها، این کار را تجربه می‌کردیم. مثلاً موقع اجرای قهوه تلخ ممکن بود من یک روز بشوم احمد مهرانفر، یک روز دیگر مهدی پاکدل. برای این که این اتودها خیلی به ساخته شدن و شکل‌گیری آن نقش کمک می‌کرد. حالا در این نمایش داریم این اتود زدن‌ها را با تماشاگر در میان می‌گذاریم. هر کسی می‌گوید اگر من بودم این نقش را این جوری بازی می‌کردم. اما در مجموع فکر می‌کنم هر یک از ما با تجربیات، درونیات و مدل خودمان یک وجه از شخصیت را نشان می‌دهیم. چندین نفر با حس‌های مختلف و به‌خصوص با تمرکز روی خودشان یک نقش ثابت را ارائه می‌دهند و این خیلی در بحث بازیگری جذاب است.

وقتی که عاشق باشی خیلی به جاه‌طلبی فکر نمی‌کنی. الان نیازمند آرامشم و نه هیچ چیز دیگر. عشق خودش پیش‌رونده است.

مرادی: من همیشه به بازیگران می‌گویم شما لزومی ندارد تمام شخصیت‌ها را از صفر تا صد بازی کنید، لحظه‌ها مهم‌اند و تک‌لحظه‌ها هستند که در ذهن تماشاگر می‌مانند. بازی تو در قهوه تلخ از این لحظه‌ها دارد. در مورد بازیگران سرشناس دنیا هم همین‌طور است.

این چیزی بود که من به‌مرور زمان فهمیدم. تو باید نقطه عطف پیدا کنی و تماشاچی را سورپرایز کنی. در کار شب‌نم طلوعی که بلافاصله بعد از کار بهرام بیضایی بود، به دلیل این که من هشت‌نُه ماه وقت روی آن نقش گذاشته بودم و نقش را با همه نقاط عطفش در آورده بودم، مثلاً در یک صحنه کلیدی وقتی از پله‌ها بالا می‌رفتم، حرکاتم، میمیکام و بیانم با هم متفاوت بود. داشتم می‌گفتم: «من سه‌بار در زندگی‌ام

راحت نمی‌شدم. در یکی از کارهای خود تو (خواب در فنجان خالی) پانته‌آ بهرام کاری کرد که من به عنوان تماشاگری که خودم بازیگر بودم شگفت‌زده شدم. در صحنه‌ای که پانته‌آ میانسال بود، دوبار صدای پیری‌اش می‌آمد و می‌رفت. این لحظه‌ها خیلی تکان‌دهنده بود. من هم باید می‌توانستم این قدر میرعسش باشم که وقتی ماهک می‌شوم و می‌گویم «سرو آزاده» تماشاگر تکان بخورد.

مرادی: در عشقه تو با دو کارگردان طرف بودی، یکی با پس‌زمینه کار بازیگری و بازیگردانی و دیگری کسی با پیشینه کارگردانی و نمایش‌نامه‌نویسی که بسیار هم بازیگر محور است. چگونه با دو کارگردان کار می‌کردید؟

من در سینما هم کاری با دو کارگردان داشتم.

مرادی: به نظرم همان‌طور که خودت هم اشاره کردی، زمان کوتاه تمرین در شب هزارویکم فرصت رسیدن به نتیجه دلخواه را به تو نداده.

و البته بعدها که به آن نمایش فکر می‌کردم دیدم من در یافتم از تعزیه اشکال داشته. در بچگی تعزیه‌هایی در خراسان بزرگ دیدم که در آن‌ها شمرخوان‌ها تحت تأثیر جنابیتی که دارند در حق امام حسین(ع) می‌کنند خودشان زار می‌زنند. به همین دلیل در اپیزود خودم در شب هزارویکم که خیلی نزدیک به تعزیه بود، فکر می‌کردم من به عنوان ماهک نباید هیچ‌وقت تحت تأثیر میرعسس قرار بگیرم. یعنی باید ماهکی باشم که دارد دیالوگ‌های میرعسس را می‌گوید. ولی بعدها فهمیدم باید این کات به‌طور کامل صورت بگیرد. ولی من به عنوان بازیگر از دغدغه میرعسس





گریه نکردم». داشتیم می‌خندیدیم و اشکم سرازیر بود. به نظرم فلاب تماشاچی به چیزهای ناگفته پس این صحنه‌ها گیر می‌کند.

حبیبی: تجربه سینمایی هم داشته‌اید که اکران نشده؛ شبانه. این فیلم اساساً فیلم بازیگر نیست و با این که چندتا بازیگر حرفه‌ای دارد ولی بازیگری ندارد و مانور کارگردان‌ها هم اصلاً روی بازی و بازیگری نبود. این تجربه به نظرت در پروسه بازیگری‌ات چه تأثیری داشت؟

من با این دو نفر یک تجربه کوتاه داشتیم به اسم کسی مثل هیچ‌کس. سه اپیزود بود که در یکی از آن‌ها من و لادن مستوفی بازی می‌کردیم. سر کار شبانه من اولین خیلی بحث داشتیم با آن‌ها که مثلاً شما که می‌خواهید گوشه آبروی مرا نشان دهید، چه فرقی دارد که من باشم یا نه. آن‌ها خیلی معتقد به تکنیک بودند و در بازیگری هم می‌خواستند همان گوشه آبرورا یک بازیگر حرفه‌ای ببرد بالا! می‌شد گفت که ما در یک توهم بازی می‌کردیم که نمی‌دانستیم دوربین چشم‌مان را نشان می‌دهد یا دست‌مان را. من شخصاً این مدل تصویر را خیلی نمی‌فهمم. من مال نسل صمد بهرنگی هستم، هنوز قصه را دوست دارم و هنوز خیلی با این جنس تکنیک، نزدیکی حس می‌کنم. مباحث نور و زوایای دوربین خیلی قابل توجه و زیبا بود. کار دیگر هم مواجهه بود با سعید ابراهیمی فر.

حبیبی: بد نیست کمی هم راجع به کارهای تلویزیونی که تأثیر عمده‌ای در روند بازیگری‌ات داشته حرف بزنیم. گفتی چون از تئاتر کنار کشیدی، رفتی سراغ تلویزیون؟

شاید اولش از غم نان شروع شد. در عین حال که شیفته تئاترم، ولی نمی‌توانم از جاودانگی تصویر چشم‌پوشی کنم. وقتی با واقعیت تصویر روبه‌رو شدم، هی خیز برداشتم و گاهی سرم را به دیوار کوبیدم. به هر حال باید کنار می‌آمدم و در این شرایط این حرف اتیلا پسپانی خیلی به من کمک کرد که «کار قبول کن و فقط سعی کن خوب بازی کنی.» اتویپایی که راجع به تصویر داشتیم خیلی زود ویران شد. فکر می‌کردم خیلی حرف برای گفتن دارم، ولی واقعیت سینما چیز دیگری بود. معیار انتخاب بازیگر و سیاست‌گذاری‌ها برایم قابل درک نبود.

آرام آرام وقتی فهمیدم در شرایط فیلم‌های امروز نمی‌گنجم، با خودم فکر کردم چرا تلویزیون را جدی نگیرم و خودم را در تلویزیون محک نزنم. از سال ۸۲ که معترض بودم به تئاتر، تلویزیون را با کار احمد امینی، بیگانه‌ای میان ما، شروع کردم و تجربه‌های تازه برایم آغاز شد. البته وقتی از عالم تئاتر وارد سینما می‌شوی همیشه این انگشت اتهام به سمتات هست که تو یک تئاتری هستی، و خلاصه سرانجام به این نتیجه رسیدم که قلمای برای فتح کردن وجود ندارد. من ستاره اسکندری تا آن جایی بازی می‌کنم که خودم از بازیگری

لذت ببرم. ترجیح می‌دهم زیر سایه باورم زندگی کنم. این باورها البته با ضوابط سینمایی مغایر است.

مرادی: روزی من نزد استاد شاملو بودم. هنوز خیلی جوان بودم. به من گفتند: «قله فقط قله دماوند نیست، ممکن است همان تپه پانصد متری نزدیک خانه‌مان باشد.» تبلور تجربه‌های تئاتری تو در تلویزیون خودش را نشان می‌دهد و بعد تجربه‌های تلویزیون در تئاتر به دادت می‌رسد.

شاید برای همین، وقتی سریال نورگس پیش آمد که شرایط روانی خاصی داشت، و انگار همه‌چیز آماده بود برای این که با سر بخورم زمین، قضیه برعکس شد. آن موقع همین تجربه بود که به من اجازه داد بعد از سه روز طوری باشم که انگار همیشه در این نقش بوده‌ام. اتفاق جخستهای که بعد از نورگس برای من افتاد این بود که از لحاظ دیده شدن اقیاع شدم. ولی الان فکر می‌کنم دیگر کافی است، حالا می‌خواهم خودم باشم و خودم انتخاب کنم.

حبیبی: البته این طرز تلقی یک وجه منفی هم دارد و آن حذف جاه‌طلبی است.

وقتی که عاشق باشی خیلی به جاه‌طلبی فکر نمی‌کنی. الان نیازمند آرامشم و نه هیچ چیز دیگر. عشق خودش پیش‌رونده است. نیازی به جاه‌طلبی نیست. سینما مجبور است یک روز از من استفاده کند. چه عجله‌ای هست؟