بازی برای بیضایی[1]

رضا کیانیان

در میان کارگردان‌های اندیشمند و صاحب‌دغدغه‌ی 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 فراموش‌شده‌ی انسان ایرانی و شرقی بدانیم، این دغدغه از اولین آثارش که در دوران دبیرستان نوشته 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 به‌فرد او این است که وقتی کارگردانی می‌کند یک کارگردان تمام‌عیار است و زمانی که می‌نویسد یک نویسنده‌ی کامل.

من نه می‌توانم و نه می‌خواهم مؤلفه‌های بیضایی را در آثار او بازشناسی و تعریف کنم. بلکه می‌خواهم در حد بضاعتم به‌عنوان 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

۱ ـ نقل از: رضا کیانیان، **بازیگری**، انتشارات نیلا، ۱۳۷۷.

← بهرام بیضایی در تمرین «افرا»، پائیز ۱۳۸۶

سیاوش‌خوانی 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 ضرب‌آهنگ 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. به‌نظر من بازیگران با اندازه‌های معمولی خود فقط تخیل و تصویر نامحدود ما از اسطوره را نابود می‌کنند و بس. مگر متن تازه‌ای بنویسیم در اندازه‌های بازیگران و به‌قیمت نابودکردن 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 اما غیرحرفه‌ای ـ که کمی شور و باور آیینی در آن‌ها باشد. و کوشش برای فراتر بردن آن‌ها از اندازه‌های معمولی خودشان، با نمایش تمرین‌های آمادگی‌شان و این‌که در آزمون‌هایی، سزاواری خود را برای نقش نشان بدهند و به‌این‌ترتیب **سیاوش‌خوانی** ضمناً کاری‌ست درباره‌ی کار و زندگی نمایشگران و اجراکنندگان که مردم عادی‌اند؛ و همین، توقع 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 ارائه می‌دهند؛ و به‌این‌ترتیب 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 به‌راحتی 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 زیباشناسی آدمی سمت‌وسو می‌دهد. نمی‌توان با یک زبان شلخته، آدم شلخته‌ای نبود. بازیگری اصلاً یک زبان است؛ زبانی که وسیله‌ی انتقال مفاهیم در 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 به‌علت 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

● «مرگ یزدگرد»، تالار چهارسو، ۱۳۵۸

پوشیدن‌شان و همه‌ی زندگی‌شان هم پر از همین التقاط است. زبان رسانه‌ای 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 به‌لحاظ دیداری رهبری کند و ذهن تماشاگر را سمت‌وسو بدهد. دراین‌صورت بدنی که با زبانی 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 روزمرگی حل شده نمی‌تواند مفاهیمی را که فراتر از روزمرگی‌ست بفهمد و توان نشان‌دادن آن‌ها و عینی‌کردن آن‌ها را ندارد.

مسلم است که زبان پالوده و اصیل اگر از دهان چنین بازیگری بیرون بیاید، با حرکات بدن و بیان او در تعارض قرار می‌گیرد و جعلی خواهد شد و به شهادت 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 این است که بیضایی می‌گوید بازیگران «نمایشی یکنواخت و در حد مشاعره تحویل می‌دهند».

او اندازه‌ی اسطوره را و همچنین اندازه‌ی بازیگران را می‌شناسد. و می‌داند من بازیگر هرچه فریاد بزنم خدا یا نیمه‌خدا هستم، کسی باور نمی‌کند. فقط باعث فرح فرهیختگان و کج‌راهه‌بردن ذهن عوام می‌شوم. برای باورپذیرکردن بازیگری که نقشی 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 تصور رهبری شود. راه‌حل اصلی همانی‌ست که خود اسطوره به ما پیشنهاد می‌کند: «روایت». و برای روایت‌کردن اساطیر توسط بازیگران لازم است «کمی شور و باور آیینی در آن‌ها باشد».

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

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 به‌سمت مفاهیم برتر ببرد.

متأسفانه جامعه‌ی روشنفکری ما دوست‌تر دارد همه‌چیز را از آن‌سوی مرز بیاموزد. دوست‌تر دارد داشته‌های خودی را نبیند، و آن‌چه را خود دارد توسط راهنمایی‌های بیگانه و غیرخودی بفهمد. داستان قدیمی فاصله‌گذاری برشت 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 به‌علت 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 تصوری مبهم و دم‌بریده از تعزیه دارند؛

● بهرام بیضایی و مهدی هاشمی ، در پشت صحنه « کارنامه ی بندار بیدرخش» ، ۱۳۷۶

که آن‌هم از راه «جشن هنر شیراز» و اخیراً «اوینیون» منتقل شده. و این‌جاست که تنهایی بیضایی قابل فهم است. سال‌هاست یک‌تنه در راه شناساندن نمایش شرق ـ به‌خصوص ایران ـ به‌راه خود ادامه می‌دهد؛ بی‌آن‌که دلـــرد 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 ملی و جامعه‌ی روشنفکری ما به بی‌اعتنایی گرفتارند. بازیگری برای بیضایی باید به‌همراه باور ملی باشد تا نوع روایت‌گری ملی و شرقی را بفهمد.

اگر بازیگرانی در مکتب روایی پرورش یافته‌اند مطمئناً متعلق به قبل از انقلاب هستند که باور ملی را کم دارند. متأسفانه پس از انقلاب جریان پرورش بازیگر متوقف شد؛ چون گروه‌های نمایشی از هم پاشیدند. پس از انقلاب پرورش بازیگر به‌شکلی بی‌یال‌ودم 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 به‌همین دلیل است که گاه بازیگران غیرحرفه‌ای برایش مناسب‌ترند.

بازیگر حرفه‌ای بدون فهم «روایت‌گری» در کار بیضایی وصله‌ای ناجور است. اما با فهم نمایش روایی، کار با بیضایی خوش‌اقبالی‌ست. چون او به‌طور مرتب و مداوم از

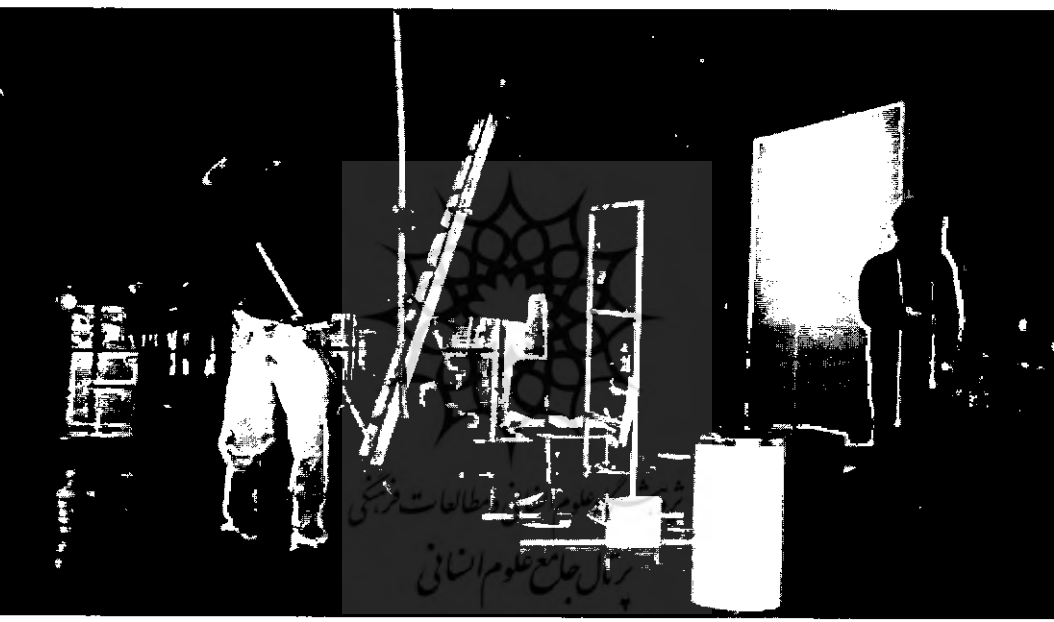
راه‌های نمایش، آیین و زبان در نوشته، و با میزانسن، نمابندی و حرکت دوربین در کارگردانی به بازیگر کمک می‌رساند.

کارهای بیضایی مملو از شرق‌باوری و پر از سنت‌های نمایش شرقی و ایرانی‌ست. تأثر مدرن با وام‌گرفتن از سنت‌های شرق و به‌خصوص شیوه‌ی روایی شرق بالید. رمان، قصه‌نویسی و سینمای مدرن هم با وام‌گرفتن 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 درگیرند. جست‌وجو می‌کنند. شاه و گدا هم ندارد. همه خود را می‌جویند. ما زمانی قوم واحدی بودیم و همه‌ی حرف‌های درست‌وحسابی را همان‌موقع زده‌ایم؛ و سپس به اقوام و شعوب تقسیم شده‌ایم. حرف‌های درست‌وحسابی‌مان در اساطیرمان آمده است. و ادیان آن‌ها را به ما تذکر داده‌اند. ولی آدمی فراموشکار است. فراموش کردیم و به روزمرگی دچار شدیم. ما آن آمیزه‌ی روشن عشق و نفرت، مهر و کین، قدرت و ترس، بخشندگی و آز، ایمان و تردید، ازخودگذشتگی و حسد، آشنایی و غریبگی و... هستیم که پس از تفرقه با مسایل پیش‌پاافتاده مسموم شدیم. ولی با تلنگری از روزگاران دور، آشفته می‌شویم و گم‌کرده‌مان را می‌جوییم. این مسایل «سیاسی» نیستند. خیلی فراتر از سیاست‌اند، دینی‌اند. به ذات و فطرت بشر مربوط‌اند. اسم اعظم همه‌ی آثار هنری بزرگ جهان، غیرروزمرگی و غیرسیاسی بودن و «انسانی»بودن آن‌هاست. اما به‌علت فراگیر بودن‌شان می‌توان از آن‌ها برداشت‌های سیاسی روز هم 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 دربرابر روزمرگی ما قرار می‌گیرد؟ مسلماً ماییم که به‌علت کوچک‌بودن‌مان 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 دیگرند. اما پس از گذشت مدت‌زمان 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. مسائل اجتماعی این نمونه، باز هم

شمول بیش‌تری می‌یابد و دامن همه را می‌گیرد. بشری می‌شود. و نمونه‌ی اجتماعی به‌سمت یک نمونه‌ی اسطوره‌ای سوق داده می‌شود.

سفر ادامه پیدا می‌کند تا اساطیر، و شخصیت با همان ظاهر امروزی و روزمره‌اش به یک نمونه‌ی اسطوره‌ای مبدل می‌شود. اکنون مسائل او بسیط‌اند و تمام بشر را شامل می‌شوند. در واقع درگیری‌ها و دغدغه‌های آدم‌های بیضایی از مسائل خیلی جزئی آغاز می‌شوند و تا مسائل کلی بشری ادامه می‌یابند. این یک سیر روایی‌ست. و بازیگر باید از توان سفر از یک شخصیت به یک نمونه‌ی اجتماعی و سپس ورود به دنیای اساطیر و تبدیل‌شدن به یک نمونه‌ی اسطوره‌ای برخوردار باشد. سرنوشت نهایی بازیگر در



● پرویز پورحسینی و مهدی هاشمی در حال تمرین «کارنامه ی بندار بیدرخش» ، ۱۳۷۶

آثار بیضایی تبدیل‌شدن به یک نماد جهانی‌ست.

وقتی فیلم‌های بیضایی را نگاه می‌کنیم، به نظر می‌رسد بازیگران از دایره‌ی فرهنگ حرکتی 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 طلب کرده باشد. این ماجرا می‌تواند نتیجه‌ی این باشد که بیضایی از قبل، فیلمش را با همه‌ی جزئیات دیده است و در زمان

• پرویز پورحسینی ، بهرام بیضایی و مهدی هاشمی در پشت صحنه « کارنامه ی بندار بیدرخش» ، ۱۳۷۶

فیلمبرداری فقط آن را ثبت می‌کند. این ماجرا هم می‌تواند خوب باشد ـ چون کارگردان فیلمش را قبل از فیلمبرداری دیده است و برای این سر صحنه نمی‌آید که از انبوه نماهایی که می‌گیرد فیلمش را بعداً 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 ارائه‌ی مکانیکی حرکات خواسته‌شده از او نباید باشد. بلکه باید بتواند حرکات خواسته‌شده را از آن خود کند و ارائه دهد. یکی از شروط بازیگری این است: اگر کارگردانی از بازیگر 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 چنین‌کاری اول باید به‌لحاظ 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 غیرمعقول را اول از آن خود کند و سپس ارائه نماید؛ طوری که تماشاگر متوجه عاریه‌بودن آن نشود و فکر کند دنیا از اصل بر چنین مداری می‌چرخیده. پس آشکارگی خواست حرکاتی خاص از بازیگر نمی‌تواند ضعف بیضایی باشد؛ بلکه بیش‌تر حاصل ضعف بازیگرانی‌ست که نتوانسته‌اند حرکات پیشنهادشده را از آن خود کنند.

خطر برخی کارگردان‌ها برای بازیگر این است که از بازیگر می خواهند در موقعیت‌هایی قرار بگیرد و فقط حمال نقطه‌نظرات 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 چیده‌شده و ساختار فرمایشی به‌ناچار 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 به‌علت تسلطش بر

ادبیات داستانی و نمایشی شرق از یک سو و دغدغه‌اش که به‌نوعی موضوع همین ادبیات است، حرف و قصه‌اش جداناشدنی‌اند. در دل این قصه، گاه جملاتی می‌شنویم و می‌خوانیم که ما را به مسائلی فراتر از قصه می‌برد؛ اما بلافاصله جمله‌ای دیگر ما را به متن قصه بازمی‌گرداند. این فاصله‌گذاری که ذات روایی کارهای بیضایی‌ست، نه‌تنها در جمله‌بندی‌ها بلکه در تصویرپردازی‌ها و بازی‌ها هم هست. این ضعف نیست؛ بلکه یک مشخصه است که در نوع قصه‌پردازی سنتی و نمایش‌های آیینی ما وجود دارد.

بیضایی به‌علت تعلقش به دنیای نمایش آیینی و روایی مطمئناً بازیگرانی را که به همین دنیا متعلق باشند می‌طلبد؛ که متأسفانه آن‌ها را به‌شکل «گروه» در اختیار ندارد. بیضایی در شکلی مطلوب و شرایط خوب می‌بایست گروهی در اختیار داشته باشد 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 بوده‌است. در بازی‌های او برای بیضایی تصنعی نمی‌بینیم. حرکات او طوری‌ست که انگار سال‌ها از آن خود او بوده‌اند. ما می‌دانیم که این حرکات از اصل مال بیضایی‌ست، ولی تسلیمی قدرت استحاله‌ی آن‌ها در خود و ارائه‌ی طبیعی و قابل باور آن‌ها به ما را داشته؛ به‌علاوه‌ی این‌که فهم آیین و روایت را نیز داشته و دارد.

بازی روایی اصلاً سنت بازیگری خودی‌ست. اما نوع پرورش بازیگری در مراکز دانشگاهی چیزی غیر از این است. دانش‌آموختگان غرب ـ به‌جز معدودی ـ وقتی به ایران برمی‌گردند و برای تدریس به دانشگاه‌ها می‌روند مسلماً آنچه را آموخته‌اند، می‌آموزانند. و چون سنت تدریس بازیگری از طریق همین دانش‌آموختگان در غرب پایه‌ریزی شده، ما به‌نوعی 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 خود بازیگرش را که فراموش شده یا گم شده پیدا کند. آن سنت بازیگری که بیضایی دوست دارد در فیلم‌هایش به تصویر بکشد، مسلماً از سنتی شرقی و حتماً ایرانی ریشه می‌گیرد. 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 معدودی از کارگردان‌های ما با تکیه بر دانش فیلمسازی ـ که مسلماً از غرب آمده ـ آثار «ایرانی» خلق می‌کنند... مثل بهرام بیضایی.