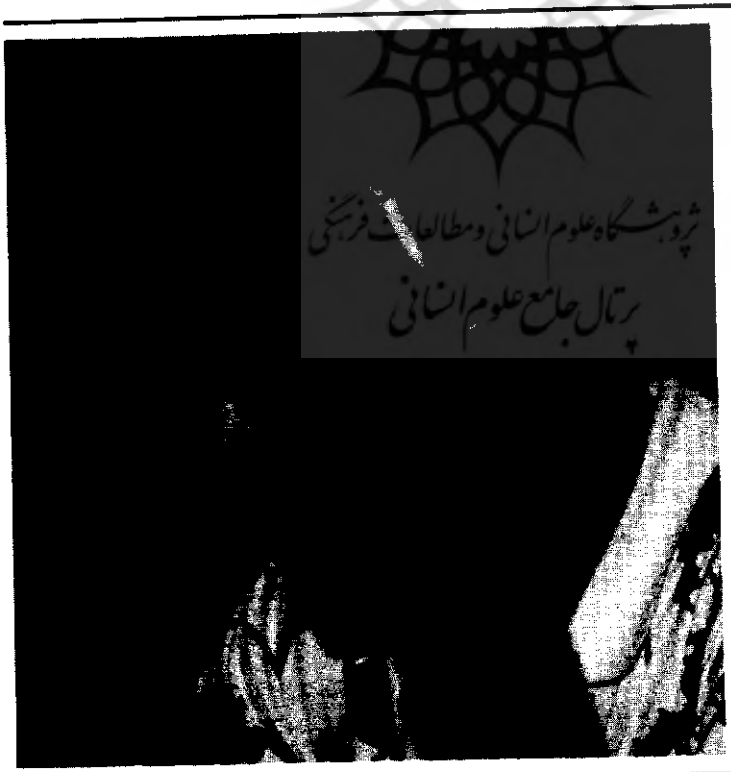
گفتگو با امین تارخ

بازیگری در سینمای ایران



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

●آقای تارخ، از زندگینامهٔ شما، تنها سال ۱۳۳۲ و شهر شیراز را به یاد می‌آوریم.

– بله، یعنی سال و محل تولدم. جملهٔ کلیشه‌ای بازیگرها، یعنی «عاشق تئاتر بودن از دورهٔ دبیرستان»، در مورد من هم صدق می‌کند. در همان دوران دبیرستان بود که تصمیم گرفتم علاقه و ذوق و شوقم را در جهت آموزش آکادمیک و کلاسیک، به کار ببندم. از همان سالها بود که به بازیگری به عنوان کاری عمیق نگاه کردم. پس از طی موفقیت آمیز دوران دبیرستان، وارد دانشکدهٔ هنرهای زیبا شدم. این، به سال ۵۱ و ۵۲ برمی‌گردد. ضمن اینکه به عنوان بازیگری نیمه حرفه‌ای در سطح تئاتر دانشگاهی مشغول به کار شدم. رهاورد این دوران، بازی در هفت، هشت، یا ده نمایشنامه بود که آثاری از سوفوکل، اُریپید، شکسپیر، برشت و پیراندللو و چند نمایشنامهٔ ایرانی از بیضایی و اکبر راد را شامل می‌شد. پس از اخذ مدرک لیسانس، حس کردم که فعالیت تئاتری با تأثیری که از جشن هنر شیراز و سایر جشن – هنرهایی که در سطح کشور برگزار می‌شد، گرفته است، ناسالم به نظر می‌آید. تأثیر این جشنهای هنر، روشنفکرانه شدن نمایشها و در نهایت، ایجاد فاصله بین تئاتر و مردم بود. نمی‌دانم، با درک این اوضاع، روحیهٔ لجاجت در من برانگیخته شد یا روحیهٔ یأس آلود که اجازه نداد برای مدتی تئاتر کار کنم. در آن سالها تئاتر را با همهٔ دلشکستگیها و رنجیده خاطریهایش رها کردم و به سراغ تحصیل در رشتهٔ مدیریت امور فرهنگی رفتم که پس از دو سال، بالأخره در این رشته درجهٔ فوق‌لیسانس گرفتم. این در حالی بود که جریانات انقلاب به ثمر نشست.

پس از پیروزی انقلاب، برای یک سال، فعالیتهای تئاتری رشد خوبی پیدا کرد. فضای آزاد به وجود آمده بود و هر کس می‌توانست هر نمایشنامه‌ای را با هر سلیقه‌ای اجرا کند. در این دوران کسانی مانند بیضایی وارد تئاتر شدند که در

مرگ یزدگرد

مورد ایشان، حاصلش اجرای نمایشنامهٔ خوبی به نام **مرگ یزدگرد** بود. من مجدداً به تئاتر آمدم. اما آن مقطع یک ساله، خیلی زود از بین رفت. دوباره فضا، فضای گیج و مبهوت و بی‌سیاست و بدون برنامه‌ریزی شد، به گونه‌ای که در این اوضاع تئاتر کم جان ما در حال احتضار قرار گرفت. به دلیل عدم حمایت دولت و نبود امکاناتی مانند سالن، عدم امنیت اقتصادی و حرفه‌ای هنرمند یا بازیگر تئاتر، بخش عمده‌ای از هنرمندان تئاتر به سوی سینما جذب شدند.

● یعنی جذبهٔ وجه اقتصادی سینما باعث شد که هنرمندان تئاتری به سوی سینما بیایند؟

– هم وجه اقتصادی و هم امنیت حرفه‌ای سینما. شاید بتوان گفت، نسبت امنیت اقتصادی و حرفه‌ای تئاتر به نسبت امنیت اقتصادی و حرفه‌ای سینما، یک به ده است.

● این امنیت در مورد تلویزیون چطور است؟ بیشتر از سینماست؟

– تلویزیون، مقوله جداگانه‌ای است. تلویزیون نه شرایط صددرصد حرفه‌ای را دارد و نه حائز شرایط صد در صد آماتوری است. یک چیز بینابین است. به دلیل مشخص نبودن سیاست حرفه‌ای این رسانه است که آدمی در قالب آن، شاهد «از هر چمن، گُلی» است. به همین دلیل بخش عمدهٔ کسانی که ادعای بازیگری دارند؛ اما فاقد هرگونه پیشینهٔ فرهنگی و تجربی می‌باشند، از تلویزیون سر در می‌آورند. زیرا تلویزیون سعی دارد تمام برنامه‌هایش را – چه تئاتر و چه فیلم – ارزان تمام کند. بنابر این سعی می‌کند از افراد کم تجربه یا بی‌تجربه و یا ارزان قیمت استفاده کند و همین، دلیل افت کیفیت فرهنگی و هنری برنامه‌های تلویزیون است.

اما سینما، به دلیل حرفه‌ای بودن و برخورداری از سیاستها و برنامه‌ریزیهای مشخص، جدی گرفته می‌شود. منظورم این نیست

که مقولهٔ بازیگری در سینما صد در صد جدی است و در تلویزیون نیست؛ بلکه در سینما مقولهٔ بازیگری جدیتر از سایر رسانه‌هاست. در سینما بازیگرانی را می‌بینیم که از نقطه نظر کیفی، صاحب سطح بالایی هستند اما در تلویزیون کمتر، به چنین موردی برخورد می‌کنیم.

● شاید بشود گفت شما تاکنون بهترین نقشتان را در تلویزیون یعنی «سریال سربداران» بازی کرده‌اید.

– در سریال **سربداران**، شرایط حرفه‌ای سینما حاکم بود نه شرایط تلویزیونی. کادری که **سربداران** را ساختند، از تلویزیون نبودند بلکه تلویزیون این عوامل را از سینما قرض گرفته بود.

● یعنی اگر «سربداران» را دوباره بخواهند بسازند و با شرایط تلویزیونی، و از شما بخواهند دوباره نقش «شیخ حسن جوری» را بازی کنید، دیگر نمی‌توانید آن طور خوب و درخشان بازی کنید؟

– البته به کار بردن صفت «درخشان» را از سوی شما، تعارف تلقی می‌کنم. من تلاش می‌کردم خوب بازی کنم، چون اولین تجربهٔ اساسی من در جلوی دوربین سینمایی بود. من از تئاتر و با معیارهای بازیگری تئاتر به سینما آمده بودم. معیارهای بازیگری سینما و تئاتر صد در صد مشابه نیستند و به هر حال در بین آنها، تفاوتهایی وجود دارد. من در آن نقش، در تلاش یافتن معیارهای بازیگری در سینما بودم، اینکه شما محبت می‌کنید و از درخشش آن نقش صحبت به میان می‌آورید، شاید به دلیل آن تلاش باشد.

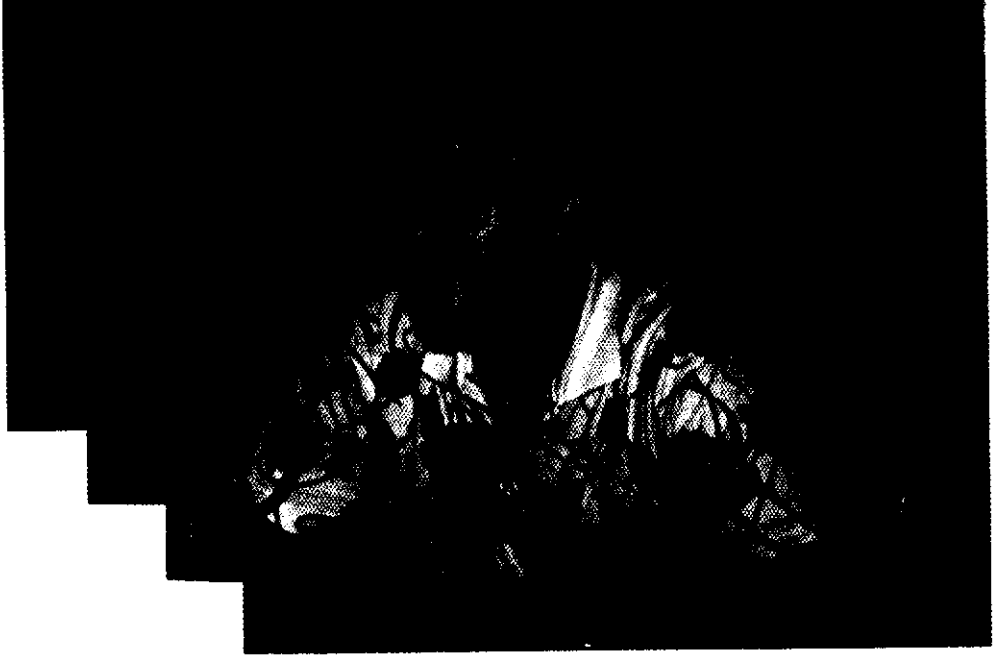
● اگر همان نقش را با شرایط تلویزیونی ایفا کنید چه؟ موفق به تلاش کردن نخواهید شد؟

– شرایط بسیار مهم است. من در میان فیلمهایی که بازی کرده‌ام، با فیلمبردارانی رو به رو بوده‌ام که از نظر معیارهای حرفه‌ای سینما، فیلمبرداران ضعیفی بوده‌اند و این ضعف آنها، مستقیماً روی بازی من هم تأثیر گذاشته است. چرا که احتمالاً اندازهٔ عکسهایش نسبت به یک فیلمبردار حرفه‌ای، می‌تواند اشتباه باشد. یا اینکه نتواند نورپردازی مطابق با شرایط حرفه‌ای بکند. اگر کارگردان، حرفه‌ای نباشد نخواهد توانست میان من و نقشی که بازی می‌کنم، تفاهمی به وجود بیاورد و این تأثیر منفی در ایفای نقش خواهد داشت. اگر کارگردان، صاحب اندیشهٔ حرفه‌ای نبوده و در یک کلام، مایهٔ حرفه‌ای نداشته باشد، بازیگر هم نمی‌تواند نقش خود را به خوبی اجرا کند. به همین نسبت حضور مونتور حرفه‌ای یا آماتور و یا حضور آهنگساز حرفه‌ای یا آماتور، همه و همه روی نقشی که من به عنوان بازیگر، بازی می‌کنم، تأثیر خواهند گذاشت.

کار سینما، یک سلسلهٔ زنجیروار است که اگر هر یک از حلقه‌های این زنجیر، استحکام لازم را نداشته باشند، کُل زنجیر نمی‌تواند محکم باشد. مثل اجرای یک کُنسرت خوب، که همه نوازنده‌ها باید خوب باشند. اگر یکی از نوازنده‌ها از تکنیک و سرعت لازم برخوردار نباشد – اگر چه سایر نوازنده‌ها بزرگ و افسانه‌ای باشند – نباید منتظر اجرای یک کنسرت خوب بود. ما نباید متوقع باشیم یک بازیگر حرفه‌ای و درخشان، در ارتباط با یک کارگردان نیمه حرفه‌ای و کم تجربه، همان درخششی را داشته باشد که در هنگام کار با کارگردان مجرب و حرفه‌ای از خود بروز می‌دهد.

● ما بازیهای مارلون براندو را دیده‌ایم. در برخی از فیلمهایش، مثل «نیش» کاری بیش از برخی بازیگران ما انجام نداده است.

– من بارها گفته‌ام و این بار با گردنی برافراشته و صدایی رسا می‌گویم که ما در کشور خودمان، بازیگرانی داریم که نه تنها دست کمی از داستین هافمن و مارلون براندو و آلپاچینو و – از این جدیدیها – کوین کاستنر ندارند، بلکه به اندازهٔ ده



سر و گردن نیز از آنها بالاتر و بزرگتر هستند. اما، بازیگرهای مستعد و خلاق و درخشانی که ما در طول تاریخ بازیگریمان داریم، استعداد و خلاقیت و تواناییشان، همواره قربانی شرایط شده است.

● شرایط؟

– بله؛ گاه شرایط، آمادگی پذیرفتن این درخشش را نداشته است. البته این فقط شرایط مربوط به خود حرفه نیست. مجموعهٔ شرایط اقتصادی و فرهنگی و هنری حاکم بر این مملکت هم در این موارد تأثیر دارند. وقتی که بازیگر در سر صحنه از حداقل امکانات محروم است ما نمی‌توانیم از او انتظار معجزه داشته باشیم. این امکانات می‌توانند معنوی باشند مثل رابطهٔ بازیگر با کارگردان، فیلمبردار، فیلمنامه نویس و دیگر بازیگرها یا حرفه‌ای و صنفی یا مادی باشد. ما نمی‌توانیم از بازیگر انتظار معجزه داشته باشیم در حالی که وی گرفتار پیچ و خم اولیهٔ مشکلات زندگی است و گرفتاریهای زندگی روزمره، قدش را خمیده کرده است. بسیاری از بازیگران ما از داشتن یک خانهٔ شخصی محروم و بی‌بهره هستند. این از شرایط مادی و اجتماعی. از سوی دیگر ما با کارگردانهایی کار می‌کنیم که علاوه بر اینکه تعریف و استنباط درستی از بازیگری ندارند، آمادگی آن را هم ندارند که در مورد کاراکتر فیلمنامه‌شان، با بازیگر به بحث بنشینند یعنی برخی از کارگردانها، بازیگر را مانند سایر عوامل فیزیکی صحنه می‌بینند، درست مثل یک گلدان یا یک میز. اینها با بازیگر به مثابهٔ یک موجود انسانی که صاحب عاطفه و اندیشه است، برخورد نمی‌کنند. وقتی کارگردان استنباط و تلقی درستی از بازیگری ندارد و از روان شناسی و جایگاه اجتماعی کاراکتر فیلمنامه‌اش –که ایفای نقش او را به بازیگر سپرده – هیچ نمی‌داند و حتی حاضر به شنیدن تحلیل بازیگر از آن کاراکتر نیست، چطور می‌خواهد بازیگر معجزه کند و نقشی درخشان ایفا نماید؟

آن طرف دنیا، علاوه بر اینکه مؤسسات آموزشی بازیگری، برای بازیگران حتی صد در صد حرفه‌ای وجود دارد (و بازیگران دو یا سه سال یک بار کار را تعطیل کرده و سر کلاس بازیگری می‌نشینند و معیارهای جدید بازیگری را می‌آموزند) هر کدام دو یا سه مربی در سر صحنه دارند. یعنی فقط به رابطهٔ خودشان با کارگردان، اکتفا نمی‌کنند و سه نفر، شخصاً و رأساً مسئول بازی گرفتن از مارلون براندو یا داستین هافمن هستند. ما چنین چیزی نداریم. در اینجا یک کارگردان طرح فیلمنامه را می‌دهد، فیلمنامه

می‌نویسد، دیالوگها را می‌نویسد، کارگردانی می‌کند، تهیه می‌کند و بازی هم می‌گیرد. حال آنکه همهٔ این کارها، تخصصهای مختلفی هستند که در سینما وجود دارد.

چنانچه شرایط - مادی و حرفه‌ای و فرهنگی - آماده باشد، بازیگران سینمای ایران از نظر استعداد و خلاقیت و توانایی، دست کمی از بازیگران آمریکا و اروپا ندارند. بازیگران ما همیشه قربانی شرایطی شده‌اند که آمادگی پذیرش و پرورش این استعدادها را نداشته است. بازیگران ما سرکوب می‌شوند، چه به وسیلهٔ ندانم کاری کارگردانها و چه به وسیلهٔ ندانم کاری فیلمبردارها. گاه اتفاق افتاده که فیلمبردار را به کناری کشیده و به او گفته‌ام: «آقا جان، شما فلان بازی را از فلان بازیگر در فلان فیلم ببینید، این بازیگر در جلوی دوربین، آرام و قرار ندارد، آن طرف هم یک فیلمبردار ایستاده و یک «فوکاس من». چطور آن «فوکاس من» می‌تواند مدام - با توجه به حرکات مداوم و سریع بازیگر - تصویر را واضح نگه دارد اما شما اینقدر من را محدود می‌کنید و حد و حدود بازی مرا تعیین می‌کنید، که اگر تکان بخورم تصویرم از وضوح خارج می‌شود؟»

من باید در حین بازی هم مواظب نور باشم، هم مواظب وضوح تصویر و هم مواظب میکروفن و... از آن طرف گریمور می‌آید و می‌گوید: « زیاد نخند چون ممکن است ریشت کنده شود.» صدابردار می‌گوید: «زیاد این طرف و آن طرف بشوی، نمی‌توانم صدایت را واضح بگیرم.» یعنی در این حال، عواملی که قرار است به بازیگر سرویس دهند تا او کارش را به نحو مطلوب ارائه کند، به عنوان نیروهای بازدارنده در جلوی بازیگر قرار می‌گیرند. این، قربانی شرایط شدن است. بازیگری که بدین گونه مراقب صدابردار و فیلمبردار و نورپرداز و گریمورو... باشد، نمی‌تواند از خلاقیت و استعداد و دانش خود استفاده کند؛ زیرا تحت فشار است. در نهایت نتیجه‌اش این می‌شود که نتواند در القای مفاهیم مورد نظر به تماشاگر، موفق عمل نماید. در این حال بازیگر قربانی نقاط ضعف تکنیکی سایر عوامل پشت صحنه شده است.

● کارگردانی، فیلمنامه‌ای نوشته بود برای یک بازیگر. وقتی این بازیگر مُرد، فیلمنامه را کنار گذاشت. او توانایی‌های خاص بازیگرش را شناخته بود و می‌دانست تنها او می‌تواند چنان شخصیتی را خلق کند. اما شاهد هستیم که گاه فیلمسازان ما نقش اول یک فیلم را به ده یا پانزده بازیگر مختلف پیشنهاد می‌کنند.

- ما کارگردانهایی داریم که برای یافتن یک بازیگر برای ایفای نقش یک کاراکتر بخصوص، از جمشید مشایخی به من می‌رسند. فیلم به جمشید مشایخی پیشنهاد می‌شود، او رد می‌کند؛ بعد نوبت محمدعلی کشاورز است، او هم رد می‌کند؛ بعد به اکبر عبدی پیشنهاد می‌کنند، ایشان هم رد می‌کند و بعد به من می‌رسند! چه چیزی در من دیدند که فکرکردند می‌توانم این نقش را بازی کنم و بعد از من همان چیز را در مهدی هاشمی دیدند؟ که البته همین «چیز» را قبلا در هفت یا هشت بازیگر دیگر دیده بودند! یک کارگردان تا چه اندازه‌ای باید ذهن نامنسجمی داشته باشد که برای ایفای یک نقش خاص، به سراغ ده بازیگری برود که از هر لحاظ با هم متفاوت‌اند؟ حال آنکه در آن سردنیا، کارگردان یا فیلمنامه نویس، یک بازیگر را نشان کرده و براساس او، فیلمنامه‌اش را بنا می‌کند. یعنی که شرایط روانی و اجتماعی بازیگر را شناخته است. توفیق بازیگری در دههٔ شصت در سینمای آمریکا، به این دلیل بود که فیلم براساس بازیگر ساخته می‌شد. یعنی ابتدا یک شخصیت ساخته و پرداخته نمی‌شد که بعد دنبال بازیگرش بگردند. بازیگری مقوله‌ای نیست که بتوان یک شخصیت فیلمی را تنها و مجرد از شخصیت

واقعی بازیگر ارائه کرد. اگر هملت را ده بازیگر مختلف بازی کنند، ده هملت متفاوت خواهیم داشت؛ حتی اگر یک کارگردان داشته باشد. به هر حال هر بازیگری، شرایط و خصوصیات روانی و شخصیتی و اجتماعی کاراکتر را از فیلترهای شخصیتی و روانی خودش عبور می‌دهد. هیچ بازیگری نمی‌تواند نقش یک شخصیت انتزاعی و مجرد از خودش را بازی کند؛ چون او همواره از خصوصیات فردی و شخصی خودش در خلق یک کاراکتر، مایه می‌گیرد.

در کشور ما برحسب تصادف رابطهٔ یک کارگردان و بازیگر، رابطهٔ درست و حرفه‌ای و توأم با تفاهم می‌شود. یعنی شانس است که خسرو شکیبایی در فیلم هامون بازی می‌کند و می‌درخشد. شانس است که سعید پورصمیمی در فیلم ناخدا خورشید می‌درخشد. در حالی که این دو بازیگر، از بازیگران توانای این مملکت هستند؛ اما در فیلمهای دیگرشان می‌بینیم که تنها ده درصد از استعداد خود را بروز می‌دهند. مطمئناً در فیلمی که موفق نشده‌اند استعداد خود را بروز بدهند، رابطه‌شان با کارگردان و فیلمبردار و بازیگر مقابل و ... رابطهٔ درستی نبوده است و در مجموع، قربانی شرایط شده‌اند.

●استنباط می‌کنم که در صحبتهایتان به نوستالژی دوران ستاره‌سازی اشاره می‌کنید. دورانی که فیلم و سینما براساس ستاره‌ها شناخته می‌شدند، نه کارگردانها و دیگر عوامل.

– ببینید، ما یک هدف ایده‌آل داریم و یک هدفی که مبتنی بر واقعیات است. من خودم موافق با سینمای ستاره‌ساز و ستاره پرور نیستم. بخصوص در شرایطی که سینما و فرهنگ ما در آن به سر می‌برند. ما در موقعیتی نیستیم که بتوانیم با تکنیک «ترمینیتور ۲» رقابت کنیم. طبیعی است که عقب می‌مانیم. ما سالیان سال است که از تکنیک سینمای دنیای امروز عقب افتاده‌ایم. ما برای رقابت با سینمای دنیا و عرضهٔ توانایی‌های خود، فقط می‌توانیم به «سینمای محتوایی» متکی باشیم نه سینمای تکنیکی. سینمای ما، بخصوص در دوران پس از پیروزی انقلاب، سعی در پرداختن به اخلاقیات و مسائل انسانی داشته است و اگر امروزه سینمای خود را صاحب توفیق می‌بینیم، به دلیل اصرار در رسیدن به این هدف می‌باشد. سینمای متکی و مبتنی بر محتوا و انسانیت و موازین اخلاقی نمی‌تواند سینمای ستاره‌سازی باشد. البته مطلب دیگری هم وجود دارد؛ اگر به تاریخچهٔ سینمای خودمان، اروپا و امریکا نظری بیندازیم و کمی دقت کنیم، متوجه می‌شویم که ستاره‌ها و هنرپیشه‌های سرشناس، نقش تعیین – کننده‌ای در پیشبرد اهداف اقتصادی سینما، داشته‌اند. با نگاه به تاریخچهٔ سینمای قبل از انقلاب می‌توان گفت «فردین» به عنوان یک هنرمند – نقش تعیین‌کننده‌ای در پیشبرد اهداف فرهنگی و هنری سینما نداشته است؛ اما در همگانی کردن سینما در ایران، مؤثر بوده است. حضور این شخص به عنوان یک بازیگر، باعث گرایش مردم به سینما شده است. این را که دیگر نمی‌توانیم منکر شویم؟

●البته در همان زمان رضا بیک‌ایمانوردی، ناصر ملک‌مطیعی و منوچهر وثوق هم از بازیگران مطرح و ستاره بودند؛ اما هیچ نقشی در بالا بردن رقم فروش فیلمها نداشتند. ما می‌توانیم بگوییم فیلمهای اخلاقی، باعث جذب مردم به سینما شدند و البته عمدهٔ فیلمهایی که «محمدعلی فردین» در آنها بازی کرده، از جمله فیلمهایی است که نسبت به «سکس» کم توجه بوده‌اند.

– من نمی‌خواستم به فیلمهای بیک‌ایمانوردی و منوچهر وثوق بپردازم چون اساساً آنها را قابل نمی‌دانم که نامشان در این بحث آورده شود.

●برای تقدیس یا تکفیر، باید مورد را مشخص کرد.

– اگر از فردین نام بردم، برای این بود که ایشان به عنوان یک شخصیت در تاریخ سینمای ایران، انکارناپذیر هستند. یعنی ما نمی‌توانیم تاریخ سینمای ایران را مطالعه کنیم و یا بنویسیم؛ اما اسمی از فردین نبریم. من مبلغ سینمای قبل از انقلاب و یا شخص فردین نیستم، اما معتقدم که نباید آش را یا شور شور کرد یا بی‌نمک بی‌نمک. بدنیست که در یک حد لازم، به ستاره داشتن در سینما توجه کنیم. هنوز که هنوز است، وقتی به مردم مراجعه کنید، در می‌یابید که آنها فیلم را با نام بازیگرش می‌شناسند. گفته می‌شود «فیلمهای فردین»، «فیلمهای بهروز وثوقی». «سینمای کیمیایی» گفته نشده است مگر در حد مطبوعات و جراید. سؤال می‌شود فیلمهای جان وین را دیده‌ای؟ حال آنکه از جان فورد نامی به میان نمی‌آید. تماشاگران ایرانی و خارجی، سینمای جان فورد را با «جان وین» می‌شناسند. به هر حال، بازیگر یک عامل تعیین‌کننده در فروش فیلم است. بدنیست از این عامل استفاده بشود، نه سوء – استفاده.

●در این حالت، قدرت تکنیکی بازیگر نیست که عامل فروش فیلم می‌شود. برای مثال، بازیگر فیلم «عروس»، از قدرت تکنیکی بازیگری برخوردار نیست؛ اما شاید در چند فیلم بعدی هم که بازی کند، رقم فروش بالا برود.

– الآن نمی‌شود حکم صادر کرد.

●اما می‌شود گفت که این فیلم با یک بار نمایش چهرهٔ بازیگرش در تلویزیون، یک شبه معروف شد.

– نمی‌شود حکم صادر کرد. اکبر عبدی هم دو یا سه فیلم بازی کرد که بسیار فروش بالایی داشت. همه معتقد بودند که اگر اکبر عبدی در فیلمی بازی کند، فروش فیلم، تضمین شده است. حمید جبلی هم بازیگر و کمدین محبوبی است و طرفدار هم دارد. او به عنوان هنرپیشه می‌تواند حداقل ده یا

مجسمه

پانزده درصد در فروش فیلم مؤثر باشد. اما این دو عامل فروش فیلم - یعنی اکبر عبدی و حمید جبلی - در فیلم **ای ایران** هم بودند. چرا آن فیلم از نظر مالی شکست خورد؟ من می‌خواهم نتیجه‌گیری کنم که، باید مجموعه‌ای از عوامل در کنار هم قرار بگیرند تا سینمایی موفق، چه از نظر فرهنگی و چه از نظر هنری و چه از نظر تجاری، به وجود بیاید.

●شما به دو بازیگر مرد اشاره کردید.

- چه فرقی می‌کند؟ بازیگر مرد و بازیگر زن فرقی ندارد.

●درصد مردان سینما رو در کشورمان خیلی بیشتر از درصد زنان سینماروست. به هر حال عنصر جذابیت مطرح است.

- بله، صحبت از عنصر جذابیت است. اگر من می‌گویم که اکبر عبدی عنصر جذابی برای فروش فیلم است، یعنی باید او را تقویت کرد نه آنکه سرکوبش نمود. این، معنیش ستاره‌سازی نیست.

اگر ما می‌توانیم عوامل سالمی را پیدا کنیم که فروش فیلم را تضمین می‌کنند، چرا سرکوبشان کنیم؟ در حالی که همه‌چیز ما با تبلیغات زنده است، این مملکت، تنها و تنها مملکتی است که بازیگرش حق تبلیغات ندارد. حتی در تیزرهای تلویزیونی نباید نام بازیگر برده شود، برای اینکه وحشت از ستاره‌سازی وجود دارد. من پیشنهاد نمی‌کنم ستاره‌سازی یا ستاره‌پروری کنیم؛ اما معتقدم که نباید شور قضیه را درآورد. سینماگر باهوش ما می‌تواند از انواع و اقسام چاشنیهایی استفاده کند که با فرهنگ مملکت هماهنگ است. بدون آنکه لازم باشد معیارهای سینمای آمریکا را تجربه کنیم. عملاً ما می‌بینیم فیلم آقای کوین‌کاستنر فیلم بسیار خوبی است.

سینماگر ما باید مطالعه کند و حلاوتهای غیرسکسی و غیرجنسی موجود در این فیلم را کشف کند و بداند آن چیز چه بوده که بر ذوق تماشاگر خوش نشسته است. ما نمی‌توانیم از سینما یک کلاس خشک ریاضی درست کنیم. ما باید چاشنیهای شیرین و جذاب و باحیا داشته باشیم و در ضمن آن، اندکی درس ریاضی هم بدهیم. سینما قبل از اینکه صنعت و وسیلهٔ انتقال دهندهٔ فرهنگ ومقوله‌های هنری و اجتماعی باشد، یک وسیلهٔ سرگرمی است. پس از سرگرم کردن تماشاگر می‌توانید به او آموزش بدهید.

●ببینید، بازیگر مرد و زن فیلم کاستنر، از زیبایی بهرهٔ چندانی نبرده بودند. اما قدرت آنها در بازیگری یکی از عناصر جذابیت فیلم بود.

- قدرت نبود، صداقت بود. یعنی آنچه را بازیگرهای آنها دارند بجز چند تن از بازیگران ما ندارند. بازیگر با بازی صادقانه و با بهره‌گیری از صداقت محض است که می‌تواند باتماشاگر ارتباط برقرار کند.

●همین صداقت در بازیگری را بشکافید.

– یعنی باور کردن لحظه‌ای که شما به عنوان بازیگر دارید ارائه می‌کنید. اگر گریه می‌کنم یا فریاد می‌زنم، صادقانه باشد. خندیدن و ادای خنده در – آوردن دو مقولهٔ جداست. چرا ما بازی بازیگرهای آن سوی دنیا را باور می‌کنیم؟ چون خود آنها باور می‌کنند. اما بازیگرهای ما ادای صداقت، ادای آن حس یا لحظه را در می‌آورند و به همین دلیل بازیشان بر دل نمی‌نشیند. از سوی دیگر اگر پنج بازیگر که در صحنه‌ای بازی می‌کنند با یکدیگر ارتباط واقعی نداشته باشند، در ارائهٔ مفاهیم مورد نظر موفق نخواهند بود و نخواهند توانست در دل تماشاگر رسوخ کنند. چرا سریال بوعلی سینا تجربهٔ بسیار وحشتناکی از نقطه نظر بازیگری برای من بود؟ چون بیست و هشت نفر از بازیگرهای نقش مقابل من از عوامل پشت صحنه بودند. یعنی اینقدر با مقولهٔ بازیگری برخورد سهل‌انگارانه می‌شود. رانندهٔ مینی‌بوس آمد در مقابل من نقش بازی کرد، چون اگر یک هنرپیشه می‌آوردند باید پول بیشتری هم می‌دادند.

هر بازیگر می‌تواند به بازیگر مقابل خود انرژی بدهد یا انرژی او را بگیرد. بخش عمده‌ای از بازیگرانی که در **بوعلی سینا** بودند از من انرژی گرفتند. آنها تلقی صحیح از بازیگری نداشتند، فقط به صرف اینکه در ایام پخش این سریال مثلاً به چند قوم و خویش خود بتوانند بگویند که: «من فقط راننده نیستم، بلکه بازیگری هم می‌کنم» در آنجا ایفای نقش کردند. بدین شکل، سطح کیفی بازیگری در ایران روز به روز سیر نزولی طی می‌کند. بازیگران ما جایگاه واقعی خود را نیافته‌اند و هیچ کس در یافتن این جایگاه تلاشی نکرده است. هنوز که هنوز است بازیگران یک انجمن درست و حسابی ندارند.

●می‌توانیم عدم تناسب تعداد بازیگران با رشد تولیدات داخلی در دوران بعد از انقلاب را یکی از عوامل بی‌ضابطه بودن بازیگر بدانیم؟

–بله. بنابر این باید مؤسسه‌های آموزشی بازیگری تأسیس کرد. ما به اندازهٔ کافی استاد داریم که در این مؤسسه‌ها تدریس کنند. سعید پورصمیمی و فرامرز صدیقی و خسرو شکیبایی چرا نتوانند از مدرسان این مؤسسات باشند؟ اما چه وقت باید این حرکتها شروع بشود؟

یکی از اهداف تأسیس انجمن بازیگران، پرداختن به این گونه امور است تا بدین وسیله شرایطی به وجود آید که آموزش کلاسیک و آکادمیک بازیگری، روز به روز وسیعتر شود. اما هنوز هیچ اقدامی در این زمینه صورت نگرفته است.

●کمی بیشتر از فعالیتهای انجام شده برای تأسیس انجمن بازیگران بگویید.

– انجمن بازیگران در حقیقت پیامد به وجود آمدن «خانهٔ سینما» بود. مسئولان سینمایی این مملکت، پس از سالها تلاش به این نتیجه رسیدند که هر یک از حِرف مختلف سینما صاحب تشکیلاتی باشند و رأساً مسائل صنفی و شخصی و حرفه‌ای خود را حل کنند. در پی همین هدف، انجمن بازیگران به وجود آمد.

ولی بدون تعارف بگویم، بدون داشتن بودجه و امکانات مادی، نمی‌توان هیچ‌گونه فعالیت تشکیلاتی انجام داد. داشتن انجمنی که حداقل هزار نفر بازیگر – از بازیگر درجهٔ یک تا سیاهی لشگر را تحت پوشش دارد، مستلزم صرف هزینه است. زیرا تحت پوشش قرار دادن می‌تواند معانی مختلفی مانند بیمهٔ درمانی، وام از کار افتادگی، وام بیکاری، تشکیل تعاونیهای مسکن و مصرف و... داشته باشد. همهٔ اینها نیازمند پول و بودجهٔ بسیاری است که بازیگران خودشان نمی‌توانند تأمین کنندهٔ این بودجه باشند. این انجمن باید به یک سازمان گسترده و صاحب بودجه متکی باشد؛ این سازمان از نظر ما، خانهٔ سینماست.

●دوباره به بازیگری بپردازیم. اگر یک روحانی به بالای منبر برود و شروع به موعظه کند، نمی‌گوییم او بازی می‌کند. اما به بالای منبر رفتن شما - در سریال «سربداران» - می‌توان کلمهٔ بازی را اطلاق کرد. چه تفاوتی این دو را از هم جدا می‌کند؟ یک بار موعظه را بازی نمی‌گوییم اما در صورت دیگر، همان را بازی می‌دانیم؟ در حقیقت سؤال من، تفاوت بین کنش روزمره و کنش دراماتیک است.

- معممی که بالای منبر می‌رود، قصد به نمایش گذاشتن شخصیت دیگری را ندارد. او می‌خواهد باورها و ذهنیات و فرهنگ خود را با بهره‌گیری از دانش خود به بیننده منتقل کند. او مطلب خود را از ورای شخصیتی دیگر منتقل نمی‌کند. اما بازیگری که بالای منبر می‌رود، در قالب شخصی دیگر مفهومی را منتقل می‌کند. در بازیگری - چه سینما و چه تئاتر - هدف، به نمایش گذاشتن یک شخصیت است. شخصی که مقابل دوربین فیلمبرداری یا روی صحنه، بالای منبر می‌رود، می‌خواهد از زبان شخصیت دیگری، مطلبی را بیان کند. اینجاست که بین کنش روزمره و کنش دراماتیک تفاوت اساسی آشکار می‌شود و شما دقیقاً مثالی را عنوان کردید که بسیار به کنش دراماتیک نزدیک است. زیرا به نظر من معممی که بالای منبر می‌رود و سخنرانی می‌کند، بی‌مایه از هنر دراماتیک نیست. یکی از اصول هنر نمایش، داشتن بیانی زیبا و دلنشین است و بسیاری از افراد معمم ما صاحب چنین بیانی هستند. این افراد سخنرانان معمولی نیستند، بلکه از هنر نمایش نیز بهره‌مند هستند.

کارمند بانک، در حین کار، خودش را به نمایش نمی‌گذارد؛ بلکه دارد زندگی می‌کند. اما اگر من بخواهم نقش کارمند بانک را بازی کنم، باید از ورای آن کارمند مسائل را بیان کنم و از دید او دنیا را ببینم.

●در تئاتر به دلیل جریان مداوم بازی، می‌توان حس لازم را ارائه کرد. اما در سینما ممکن است در حینی که بازیگر دیالوگی را ادا می‌کند او را از چند زاویه ببینیم و این به دلیل «کات» دادن کارگردان در حین ادای دیالوگ است. در سینما چطور می‌توان تداوم حسی را در نماهای مختلف یک صحنه به وجود آورد؟

- یکی از اختلافهای میان بازیگری تئاتر و سینما همین است. در تئاتر تداوم حسی وجود دارد؛ اما در بازیگری سینما این حس مدام قطع می‌شود. آگاه بودن به مسائل بازیگری سینما و

مسلط بودن به عناصر بازیگری باعث می‌شود که یک بازیگر بتواند حسی واحد در چند برداشت و چندنما، به نمایش بگذارد. بازیگر همیشه در کنار نقش حرکت کرده و هرگز نباید در نقش خود غرق شود. اگر بازیگری که نقش «اُتللو» را بازی می‌کند در نقش خود غرق شود، برای هر شب اجرا به یک دزدمونای جدید نیاز داریم، چون اُتللو هر شب یک دزدمونا را خفه می‌کند! اما بازیگری که کنار نقش حرکت و زندگی می‌کند، خفه نمی‌کند، خفه کردن را به نمایش می‌گذارد. بازیگر ایده‌آل آنچنان به احساسهای متفاوت یک کاراکتر اشراف می‌یابد که می‌تواند در هر لحظه، مقطعی از این احساسات را به نمایش بگذارد. در این صورت او می‌توانند پس از هر قطع و در شروع هر برداشت جدید، دنبالهٔ همان احساس را ایفا کند.

یک بازیگر باید به تکنیکهای مختلف و امکانات متفاوت بازیگری تسلط داشته باشد اما آنچه به او کمک می‌کند - حتی بیش از تکنیک - صداقت است. استادان بازیگری معمولاً به بازیگر توصیه می‌کنند هنگام ایفای نقش فردی غمگین و گریان، اتفاق ناگواری را که در زندگی شخصیش روی داده به یادآورد. اما به محض اینکه «کات» دادند او باید بتواند بخندد و زندگی عادی خود را ادامه دهد. بازیگری که حتی پس از «کات»، در حالت گریه می‌ماند، بازیگری ضعیف است. گفته‌اند که سوزان هیوارد پس از بازی در فیلم **می‌خواهم زنده بمانم** به مدت یکی دو سال در تیمارستان بستری شد. بزرگان بازیگری به این مسئله اشکال گرفتند و گفتند اصولاً او بازیگر نیست که به چنین حالی درآمده است. بازیگر خوب باید بتواند در کنار نقش، حرکت کند. به همین دلیل (قطع تداوم حسی) می‌توانم بگویم که بازیگری سینما کاری مشکلتر از بازیگری تئاتر است.

من مشغول تهیهٔ آرشیو بازیگری برای بنیاد سینمایی فارابی بودم. یک روز از چند هنرپیشه دعوت کردیم تا بیایند عکسشان را بگیریم. هنرپیشه‌ها دیر کردند. من خودم نشستم تا عکسم را بگیرند. دو عکس که برداشتند تلفنی به من شد، مکالمهٔ تلفنی باعث عصبانیت من شد و به دلیل مشکلی که پیش آمده بود، باید آنجا را ترک می‌کردم و می‌رفتم. اما قبل از رفتن نشستم تا عکس سوم را هم بگیریم. همان لبخند را زدم، همان صورت دو دقیقه پیش بود. اما عکس سوم یک دنیا با دو عکس قبلی تفاوت حسی داشت، حال آنکه تفاوت زمانی فقط دو دقیقه بود. این نمونه را آوردم تا بدانید موجود انسانی تا بدین حد در قبال مسائلی که برای او اتفاق می‌افتد، تأثیرپذیر است.

● عبارت «بازی زیرپوستی» مورد استفادهٔ بسیاری از بازیگرهاست، آیا می‌توانید آن را برای ما بشکافید؟

- این عبارتها دیگر کهنه شده‌اند و اگر تا حال به فراموشی سپرده نشده‌اند، بهتر است که دیگر این طور شود. زمانی بود که تئاتر ما بسیار غلوآمیز بود. حرکات صورت، عجیب و غریب بود و در مجموع، بازیگری اغراق آمیزی ارائه می‌شد که با زندگی اصلی بسیار فاصله داشت. آدمی با دیدن این تئاترها احساس نمی‌کرد که آنها دارند زندگی می‌کنند بلکه در می‌یافت که آنها دارند نمایش می‌دهند، آنهم به بدترین شکلش. یکی از استادان بازیگری ما می‌گفت: «اگر از تماشای بازیگری یک بازیگر، احساس کردید که بازیگری کار بسیار سختی است، بدانید که آن بازیگر کارش را درست انجام نمی‌دهد و بازیگر بدی است.» حدود بیست یا سی سال پیش، بازیگری چنین وضعی داشت. الآن هم در بعضی جاها، خصوصاً در میان - پرده‌های تلویزیونی، وضع به همان منوال است. بازیگری چنان اغراق‌آمیزی ارائه می‌دهند که تماشاگر از تماشای نمایش منزجر می‌شود. بعدها

افرادی این مسئله را باب کردند که بازی باید زیرپوستی باشد. منظورشان انجام بازی درونی و حسی و دوری از اغراق در بازیگری بود. الآن سالهاست که این مقوله وجود ندارد. سالیان سال است که در آن سوی آبها، بازیگری به عنوان یک مقولهٔ علمی تدریس می‌شود، بازیگر باید روان‌شناسی و جامعه‌شناسی بداند و خوب است که تاریخ را بداند و جایگاه تاریخی نقشی را که بازی می‌کند. در این وضعیت، دیگر به اغراق و غلو در بازی یا بازی زیرپوستی، اهمیتی داده نمی‌شود، معلوم است که اعمال بازیگر می‌باید شبیه زندگی کردن باشد. در غیر این صورت، بازیگر از عنصر صداقت بی‌بهره است. نمی‌توان تماشاگر را فریب داد. بازیگری که با هدف فریب تماشاگر جلوی دوربین یا روی صحنه می‌رود، محکوم به شکست است.

●آیا اساساً بازیگری هنر است و آیا می‌توان صفت هنرمند را به بازیگر اطلاق کرد یا خیر؟

– مبحثی در جامعه‌شناسی وجود دارد که دربارهٔ پیدایش علم و هنر صحبت می‌کند. در آنجا گفته می‌شود که انسان براساس نیازهای خود، محیط پیرامونش را تغییر داده و خود هم تغییر می‌کند و در اثر این تغییر و تحولات به شناختی می‌رسد. قاعدتاً این شناختها، جوابگوی برخی نیازهای درونی و بیرونی می‌باشند. شناخت بیرونی منجر به پیدایش علم می‌شود که با عینیتها سروکار دارد. شناخت درونی منجر به پیدایش هنر می‌شود که با درون بشر سروکار دارد. انسان براساس نیاز دست به تغییرات می‌زند. پیدایش هنر نیز، از نیازی درونی به این مقوله خبر می‌دهد. نیازهایی هستند که هنر می‌تواند آنها را رفع کند یا تشفی بخشد. آفرینشهای هنری در اینجا شکل می‌گیرند. بنابر این به دلیل وجود آفرینندگی و آفرینش – که خاص هنر است – در بازیگری، می‌توان صفت هنر را بر بازیگری و صفت هنرمند را به بازیگر اطلاق کرد. بازیگر، خلق شخصیت می‌کند. شخصیتهایی که لزوماً شبیه خودش نیستند و به نمایش گذاشتن این شخصیتها، آفرینش است. چون بازیگر در آفرینش و خلق یک اثر نقش تعیین کننده‌ای دارد، می‌توان آن را هنر دانست. بازیگری بیش از آنکه هنر یا علم باشد، عشق است. بازیگری یکی از حِرَف یا هنرهایی است که نیازمند ایثار می‌باشد. من به هنرمند بودن بازیگر معتقدم اما هرگز بر این وجه بازیگری تکیه و حساسیتی ندارم. احساس می‌کنم یک عشق درونی در بازیگری قوام بخش آن است، نه شناختهای هنری و علمی خاص. هیچ بازیگر هنرمندی نیست که مایهٔ حرکتش عشق نباشد. عشق، موتور حرکت بازیگری است. اگر این عشق در بازیگری وجود نداشته باشد او نمی‌تواند دست به خلق شخصیت بزند.

●فلان بازیگر در «قیصر» یک هنرمند بود؛ اما آیا همان بازیگر در سریال ضعیفی هم که چندی پیش شاهد پخش آن بودیم هنرمند بود؟

– من معتقدم نبود.

●چرا؟ چرا آنجا هنرمند بود و اینجا نیست؟ آیا می‌توان اصولی را بر شمرد؟

– من فکر می‌کنم تأثیری را که آن بازیگر در تماشاگر بجای گذاشت، در قیصر عمیقتر از آن سریال ضعیف بود. من نمی‌توانم باور کنم این بازیگر قیصر را تماشاگر همانقدر دوست دارد که همورا در آن سریال ضعیف. یکی از عملکردهای بازیگر، ایجاد لذت در نزد مخاطب است.

●منظورتان کاتارسیس است، تزکیه و لذت بردن از اعتلا؟

– بله. در تئاتر یونان به عنوان کاتارسیس از آن یاد می‌کنند. اگر بازیگر نتواند کاتارسیس را در نزد تماشاگر یا مخاطب ایجاد کند به این معناست که او نتوانسته به عنوان رابطی بین مفاهیم نمایشنامه و تماشاگر عمل نماید. وقتی بازیگر بتواند مفاهیم

مـوردنظر را بـه تمـاشاگـر مـنتقل کـند، ایجـاد کاتارسیس یا لذت متعالی کرده است. پس، بازیگر عامل ایجاد این لذت متعالی است. در سینما هم وضع به همین منوال است. مـن از شمـا سـؤال می‌کنم. کاتارسیسی که این بازیگر محترم در قیصر ایجاد کرد دقیقاً به اندازهٔ لذت متعالی موجود در آن سریال ضعیف است؟ من تـردیدی نـدارم کـه قابل قیاس نیست. ایشان در آن فیلم صـداقت و بکارت بازیگری داشتند و بازیگری حکـم دکـان دونبش را برایشان پـیدا نکـرده بـود. الآن ایشـان نمی‌توانند این صداقت، عشق و ایمان را داشـته باشند زیرا به قول خودشان، بـازی مـی‌کنند کـه امرارمعاش نمایند. نمی‌توان به ایشان ایراد گرفت که چرا بر همان معیارها استوار نماند. زیرا شرایط امروز، شرایطی است که بازیگر را قربانی می‌کند، او مجبور است زیر بار معیارهایی برود که با بافت شخصیتی خودش منافات دارد. اما من معتقد به قدری ایثار و از خودگذشتگی هسـتم. کسـانی را داریم که پیشنهادات بسیاری برای بازی داشته‌اند. نمونهٔ زندهٔ آن آقای انتظامی است. من شاهد بودم که لوله‌های خانهٔ ایشان ترکیده بـود، مشکـلات مالی بسیاری داشتند، در حدی که می‌گفت اگـر می‌شد من با اتومبیلم کار می‌کردم. اما چه می‌شود که ایشان هرگز حاضر به بازی در فیلمهـایی کـه سطح پـایین هسـتند نـمی‌شوند؟ البـته مـا حـق می‌دهیم به بازیگری که در اثر مشکـلات مـالی، مجبور به پذیرش برخی معیارها می‌شود. اما من بـه عـنوان تمـاشاگـر، بـه بـازیگران پیشنهـاد از خودگذشتگی می‌کنم.

●برای دیدن نمـایش «پـرومته دربـند» اثـر آشیل رفته بودم. در حین اجرای این تـراژدی، تماشاگران بر اثـر حرکـات یکـی از خـانمهای بازیگر، شدیداً خندیدند. این خنده باعث شـد تمام انرژی آن بازیگر فروکش کند و دیگر نتواند بازی خود را به نحو معمول، ادامه دهد. در مورد تئاتر «در سوگ دولتو» هم چنین تجربه‌ای؛ اما بر عکس مورد اول، داشـتم. مـن شـاهد گـریستن تماشاگر بودم، این عکس‌العمل بـاعث شـد تـا بازیگر نقش اول با قدرت مضاعف به بازی خود ادامه دهد. تماشاگر در هر دو مورد عکس العملی عاطفی از خود بروز داده بود و این عکس‌العمل در هر دو مورد تأثیر بسیار روی بـازی بـازیگر بجای گذاشته بود. اما در سینما این طور نیست. در سینما، تماشاگر هیچ تأثیری بر بازیگر ندارد. تنها بازیگر است که بر تماشاگر تأثیر می‌گذارد. می‌خواستم در مورد این وجه افتراق بـازیگری تئاتر و سینما توضیح بدهید.

– از هر بازیگری که از تئاتر به سینمـا آمـده باشد، وقـتی بـپرسید بـازی در تـئاتر را تـرجیح می‌دهد یا بـازی در سینمـا را، بـی‌تردید جـواب خواهد داد که بازیگری تئاتر را، چون بیشتر لذت می‌برم. دلیل این لذت، زنـده بـودن ارتبـاط بـین بازیگر و تماشاگـر است. بـازیگر، عکس‌العـمل بازی خود را از سوی تماشاگر مـی‌گیرد. امـا بـه جهت تصویری بودن سینما چنین ارتباطی وجود ندارد. اگر فردی را می‌بینیم، احساسی متفاوت در ما بیدار می‌شود نسبت به هنگامی که عکس همان فرد را ببینیم. ما بازیگران موفقی در زمینهٔ تئـاتر کمدی داریم. نمونهٔ بارزش مهدی هاشمی است. او در روی صحنه بسیار موفق عمل می‌کرد و در هر دقیقه یک عکس‌العـمل خـنده از تمـاشاگـر می‌گرفت. اما در سینما او نمی‌تواند این طور عمل کند.

●من در زمینهٔ بازیگری و سینمـای کـمدی سؤالی دارم که بهتر است بعداً بـه ایـن مسـائل بپردازیم. با توضیحاتی که شما دادید من حس می‌کنم لازم است بگویم، ارتباط بین بـازیگر و تماشاگر در تئاتر –اگر چه به صورت پینگ پنگی است – خشک است. تماشاگر، همواره رویداد و عمل صحنه را در نمای دور می‌بیند، چـه ایـن

رویداد مهم و اصلی باشد و چه غیر مهم و فرعی. او هرگز نمی‌تواند به درون ماجرا برود. اما در سینما تماشاگر به صحنه دور و نزدیک می‌شود، مسائل مهم را از نزدیک می‌بیند. یعنی ماهیت ارتباط هر لحظه متکاملتر می‌شود.

– من این تئاترهایی را که در کشور ما اجرا می‌شود، اساساً قبول ندارم و با صدای رسا می‌گویم که بر نود و پنج درصد نمایشهای ما لفظ «تئاتر» قابل اطلاق نیست. اینها استنباط غلطی از تئاتر ارائه می‌دهند. ما مطلقاً در تئاتر نباید بازیگری اغراق‌آمیز داشته باشیم. استنباط غلط از تئاتر به دلیل تئاترهای غلطی است که اجرا می‌شود. داستین هافمن در نمایشنامه‌ای از تنسی ویلیامز بازی کرده است. ذره‌ای اغراق در کارش مشاهده نمی‌شود. اگر دربارهٔ تئاتر صحیح صحبت می‌کنیم؛ به عقیدهٔ من مهم نیست که تماشاگر تئاتر در یک نمای دور شاهد اجراست. اما تماشاگر سینما هر لحظه به بازیگر نزدیک یا دور می‌شود. مگر دل تماشاگر برای بازیگر تنگ می‌شود؟ ما باید دربارهٔ تأثیر کارها بپرسیم. تماشاگر فقط می‌خواهد از اتفاقی که روی صحنه می‌افتد، تأثیر بپذیرد. آیا ما تئاتری ندیده‌ایم که تماشاگر را بگریاند یا بخنداند و یا او را به تفکر وادار نماید؟ سینما هم می‌تواند همهٔ این تأثیرات را بجای بگذارد. اما اگر منظور شما همین تئاترهایی است که در تئاتر شهر و تالار وحدت و... اجرا می‌شوند، من اصلاً حاضر نیستم در مورد آنها فکر و صحبت بکنم. من معتقدم باید به تأثیرات فیلم یا تئاتر فکر کرد. آیا بازیگری در تئاتر و سینما، ایجاد کاتارسیس می‌کنند یا خیر؟ دیگر کاری نداریم که یکی از نمای دور همه چیز را می‌بیند و دیگری از نماهای مختلف. من اعتقاد ندارم که بازیگری سینما و تئاتر، از زمین تا آسمان با یکدیگر تفاوت دارند. اگر شما تفاوتی از زمین تا آسمان می‌بینید، به دلیل بد بازی کردن و غلط بازی کردن بازیگران تئاتری ماست.

اینکه تماشاگر تئاتر، هنرمند تئاتر را در نمای دور می‌بیند، خاص سالنهای جعبه‌ای است اما من شاهد تئاتری در آلمان بودم که فاصله فیزیکی تماشاگر و بازیگر کمتر از یک وجب بود. حالا فاصله‌ها شکسته شده است.

●بازیگر تئاتر با همهٔ مخاطبان که یک وجب فاصله ندارد، فقط با یکی از تماشاگران فاصله کمی دارد؛ اما در سینما فاصله با همه به یک اندازه است، دور یا نزدیک.

– در سینما هم نمای دور و نزدیک هست. دربارهٔ تأثیرها باید فکر کرد. تماشاگر با دیدن یک تئاتر سیاسی از سالن تئاتر بیرون آمده و شروع به تظاهرات کرده است. تئاتر، تأثیری عمیقتر از سینما بر تماشاگر دارد. آنچه در تئاتر تأثیر گذارتر است، بازیگر است. بازیگر در سینما هم مهم است؛ اما احترام و اقتداری که بازیگر در تئاتر دارد بیش از احترام و اقتدار او در سینماست. کارگردانانی هستند که دربارهٔ بازیگر مانند سایر اکسسوار و عناصر صحنه فکر می‌کنند. نمونه‌اش روبر برسون.

●اگر موافق باشید دربارهٔ بازیگری کمدی در سینمای ایران صحبت کنیم. به نظر می‌رسد سینمای ما بازیگر کمدی به مفهوم واقعی کلمه، ندارد.

– با آقای وحیدزاده کارگردان **تحفه‌ها** و **مجسمه** – که در فیلم دوم من نقشی کمدی دارم – صحبت که می‌کردیم، ایشان هم همین عقیده را داشتند. ایشان وقتی نقش اول یک فیلم کمدی را به من پیشنهاد کردند من قدری متعجب شدم. پرسیدم: «چرا فکر می‌کنی من می‌توانم این نقش را بازی کنم؟» او جواب داد: «این یک سوءتفاهم است که ما بازیگر کمدی در سینمای ایران داریم.»

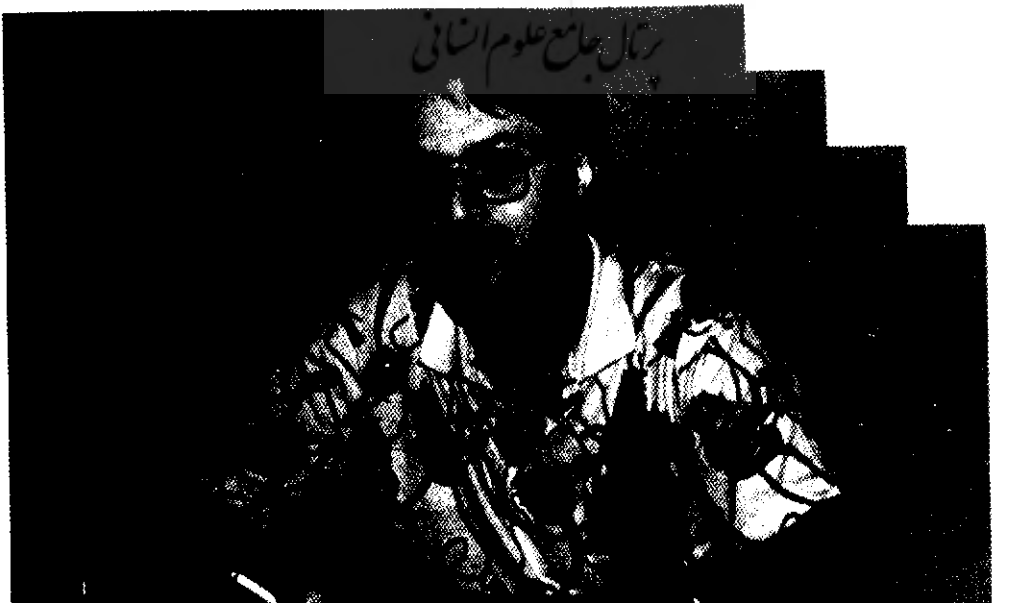
کمدی بازی کردن با ایجاد خنده‌های تمسخرآمیز فرق دارد. متأسفانه بازیگران کمدی

دلشدگان

ما، شناخت صحیحی از طنز ندارند. ایجاد خنده در تماشاگر به مراتب مشکلتر از ایجادگریه است. من هم مانند شما معتقدم ما بازیگر کمدی نداریم. چون هم کارگردانان کمدی‌سازمان شناخت صحیحی از کمدی ندارند و هم بازیگران کمدیمان. در عوض، بازیگرانی داریم که استعداد بازیهای کمدی را دارند؛ اما در موقعیتی قرار ندارند که بتوانند استعداد خود را بروز دهند. آقای مهدی هاشمی در تئاتر بازیگر کمدی بسیار موفقی است؛ اما در سینما این طور نیست. در سریال **سلطان و شبان**، تماشاگر همیشه معطل خنده می‌ماند. مهدی هاشمی در ارتباط با تماشاگر زندهٔ تئاتر است که می‌تواند ریتم کمدی خود را پیدا کند. او نمی‌تواند در ارتباط با دوربین چنین کاری انجام دهد. بازیگران کمدی ما بیشتر به مسخره‌بازی و لودگی پناه می‌برند تا به طنز.

●مسئلهٔ طنز و خنده، ریشه در فرهنگ یک جامعه دارد. ایرانیها به بذله‌گو و خنده‌رو بودن معروف‌اند. ایرانی، خنده را می‌شناسد و برای خندیدن به دنبال دلیلی قوی می‌گردد و سکهٔ خنده‌اش را در هر بازاری خرج نمی‌کند. اینکه بازیگر در آب بیفتد و ماهی به داخل لباسش برود یا بازیگر دیگر با لباس کاراته جنب و جوشی بسیار از خود نشان بدهد و... در حقیقت نوعی التماس و به دست و پای تماشاگر افتادن برای خنده گرفتن است. همهٔ اینها دست به دست هم می‌دهند تا کار کمدی در کشور ما، بسیار مشکلتر از ممالک اروپایی بشود. شاید تنها بازیگر مقصر نباشد، فقدان شعوری طناز، همه چیز را آبکی جلوه می‌دهد.

– بله، من معتقدم یکی از مستعدترین کمدینهای دنیای امروز در ایران است؛ اما آیا از وجود او استفاده می‌شود؟ من همواره در بارهٔ اکبر عبدی گفته‌ام که می‌توان با او نشست و از خنده روده بر شد. اما همین که او جلوی دوربین می‌رود، از اکبر عبدی طناز خبری نیست. علتش این است که او در شرایط کمدی قرار نگرفته است. خود من که قبول کردم در فیلم مجسمه بازی کنم به دلیل کمدی بودن موقعیت فیلم است. کارگردان باید این موقعیتها را فراهم کند نه بازیگر. دکتر کوثر از استادان قدیم دانشکدهٔ هنرهای زیبا، همواره می‌گفت: «وقتی می‌خواهید در تماشاگر ایجاد



خنده کنید، طنز را بگویید یا انجام بدهید و رد بشوید. روی آن تکیه نکنید.» چنانچه روی طنز تکیه کنید مانند آن می‌شود که کسی در اثنای تعریف لطیفه، خودش مدام می‌خندد. این دیگر تأثیری در تماشاگر یا شنونده ندارد. طنز اصلی در لابه‌لای خنده‌های بی‌مورد و چلاندن لحظه‌ها می‌میرد. ارائهٔ صحیح موقعیت طنز، ایجاد خنده می‌کند و دیگر نیازی به لودگی نیست. باید در مرحلهٔ نوشتن فیلمنامه، طرح کمدی و موقعیتهای کمدی را ایجاد کرد نه در حین فیلمبرداری. از سویی ریتم فیلمهای کمدی ما کند است، درست مثل ریتم فیلمهای جدی. آیا می‌شود با ریتم کند کسی را به خنده وا داشت؟ یکی از دلایل موفقیت کمدیهای آن طرف آب، ریتم تند آنهاست. اینها دیگر مربوط به بازیگر نمی‌شود بلکه مسئولیت آنها به عهدهٔ کارگردان و فیلمنامه نویس است. بازیگران کمدی ما صاحب موقعیت کمیک و ریتم تند و دکوپاژ خاص فیلمهای کمدی نیستند. کسی که تصمیم می‌گیرد فیلم کمیک بسازد، فکر می‌کند با دعوت از اکبر عبدی کارش تضمین شده و مسئولیتش خاتمه یافته است، چون اکبر عبدی خودش با نمک است!

● پس بازیگر، یکی از عوامل سینمای کمدی است؟

– بله. بازیگر کمدی باید همواره این طور فکر کند که نمی‌خواهد کمدی بازی کند بلکه می‌خواهد زندگی کند. در این صورت می‌تواند ایجاد خنده کند. اگر او بخواهد خود را از بیرون ببیند و مدام از کار خودش لذت ببرد و با زبان بی‌زبانی بگوید که: «ببینید من چقدر بانمکم» تماشاگر را منزجر خواهد کرد.

● من سؤال دیگری ندارم، اگر شما در پایان صحبتی دارید بفرمایید.

– من معتقدم باید مؤسسات آموزش بازیگری بیشتری دایر و تقویت بشوند. سال ۱۹۷۵ در آمریکا ۲۰۲ دانشکدهٔ تئاتر وجود داشت. ما چند دانشکده داریم؟ آنهم با چه سطح علمی؟ من معتقدم باید در نشریهٔ شما این مسئله منعکس شود که ما بازیگر کم داریم.

الآن کارگردان مامی‌خواهد برای سریالش از خارج هنرپیشه دعوت کند چون بازیگران معدود داخلی مشغول کار بودند و او نتوانست در سریالش از آنها استفاده کند. پسندیده نیست در مملکت شصت میلیونی، پانزده یا بیست بازیگر درخور توجه وجود داشته باشد. باید مسئولان کاری کنند که چند مؤسسه آموزش بازیگری برای جوانان علاقه‌مند دایر شود. از سوی دیگر ما بازیگران هم نیازمند آموزشهای جدیدتر هستیم. من و امثال من همان چیزهایی را که سالها پیش یاد گرفته‌ایم به کار می‌بریم. حال آنکه بازیگران جاهای دیگر دنیا چند سال یک بار به کلاسهای آموزش بازیگری می‌روند و با معیارهای جدید بازیگری آشنا می‌شوند. این موقعیت باید برای بازیگران کشور ما نیز فراهم شود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی