گفتگو با جهانگیر الماسی

گفتگوکننده: اردشیر طلوعی

بازیگری در سینمای ایران

●آقای الماسی، چطور است مقدمه و شروع گفتگو با شما باشد؟

- سی‌سال است با فن نمایش آشنا هستم، یعنی از هفت سالگی. در این رشته و فن، تحصیلات آکادمیک نداشته‌ام؛ اما در ورطهٔ عمل از محضر استادان مختلفی بهره برده‌ام. تحصیلات کلاسیک من در رشتهٔ حقوق و علوم سیاسی است و مدتی هم شیمی خوانده‌ام. بازیگری سینما را هم از سال ۶۳ شروع کردم.

●باید در سن هفت سالگی، زمینه یا اتفاق جالبی شما را به سوی بازیگری کشیده باشد.

- پدرم کارمند راه‌آهن بود و ما در خانه‌های سازمانی راه‌آهن قزوین زندگی می‌کردیم. در آنجا باشگاه و مدرسه وجود داشت و فعالیتهای مدرسه‌ای ما به باشگاه راه‌آهن کشیده می‌شد. به مناسبتهای مختلف، خانواده‌ها در باشگاه حضور یافته و از فعالیتهای مختلف فرزندان خود، دیدن می‌کردند. معلمی به نام آقای جدی داشتیم که علاقه‌مند به تئاتر بود. سه چهار نفر از جمله من را برای گروه تئاتر انتخاب کرد و مشغول تئاتر و بازیگری شدیم تا به امروز.

●بهتر است سراغ اصل مطلب برویم. بازی، بازیگر و بازیگری در نزد شما چگونه تعریف می‌شوند و چطور می‌توانید اینها را به ما بشناسانید؟

- به گمان بنده، بازیگری معنا و مفهومی تبعی است. یعنی ما تا نمایش را تعریف نکنیم، برای بازی - به صورت مجرد - نمی‌توانیم تعریفی داشته باشیم. یک روش برای تبیین احساسات، یافتها و ساخته‌های هنری وجود دارد که آن را نمایش می‌نامیم. نمایش عبارت است از مجموعه فعالیتهای یک فرد یا یک گروه برای تبیین بصری یک معنا، یا یک وجه قابل تعریف و قابل تجزیه و تحلیل از صور مختلف ارتباط یا

دریافتهای انسانی. این مجموعه‌ای که ما آن را به عنوان نمایش نامگذاری کردیم، تبعاتی دارد که یکی از تبعاتش برای اجرا در روی صحنه - از طریق حرکت انسانی - «بازیگری» است.

«بازیگری» نمایش احساسات یا معارف انسانی به روی صحنه، از طریق حرکات انتخاب شده و کنترل شده توسط فرد بازیگر است؛ یعنی سیر و طی کردن یک مقطع حسی یا قابل تعریف ذهنی از نقطهٔ الف به نقطهٔ ب در مدت زمان مشخص و در کنار عوامل دیگر. در سینما عین همین تعریف وجود دارد، بدون بهره‌گیری اضافه بر آنچه باید درون یک کادر یا عکس یا پلان باشد. یعنی یک بازیگر در سینما، جزئی از یک مجموعه است. در صحنهٔ تئاتر به علت تسلط فرد بازیگر گاه این اتفاق می‌افتد که کل صحنه در اختیار بازیگر قرار می‌گیرد و آنچنان حرکات و مجموعه فعالیتهای فرد بازیگر فراگیر هست که بیننده از سایر عناصر غافل می‌شود. آن لحظه، نقطهٔ اوج بازیگری است. اوج به کارگیری مانیتیزم شخصی است برای القا و تفهیم معنا. این تعریفی است که می‌شود از بازیگری داد. برای رسیدن به این تعریف، روشهای مختلفی وجود دارد. روش استانیسلاوسکی و روش برتولت برشت. چهل سال پیش از ترکیب این دو مکتب در برادوی، روش سومی به وجود آمد. بازیگری در روش استانیسلاوسکی این گونه تعریف می‌شود که بازیگر به واسطهٔ تمرینات و استفاده از احساسات و تلقین معانی به خودش، به نقطه‌ای از بازیگری می‌رسد که روح بازیگر از جسم خود فاصله می‌گیرد و روح جدیدی در او حلول می‌کند و شخص بازیگر تبدیل به کاراکتری می‌شود که قرار است آن را بازی کند. این یعنی، زندگی در روی

نمایش عبارت است از مجموعه فعالیتهای یک فرد یا یک گروه، برای تبیین بصری یک معنا، یا یک وجه قابل تعریف و قابل تجزیه و تحلیل از صور مختلف ارتباط یا دریافتهای انسانی.

صحنهٔ تئاتر و نه تقلید زندگی. حتماً شنیده‌اید که بازیگران معروفی که این روش را برگزیده‌اند، چه در سینما و چه در تئاتر، پس از اجرای نقشی سنگین، چند ماهی را در بیمارستان گذرانده‌اند. در سیستمی که برشت تعریف کرده و در نمایشهای خود استفاده می‌کند، در طول اجرا، بازیگر به وسیلهٔ نوع بازیگری به مخاطب می‌گوید که: من دارم نقش بازی می‌کنم.

بازیگری در تئاتر دارای منزلت و ارج و قرب و موقعیتی است که در سینما نیست. در روش آقای برشت، همواره خرد و قضاوت تماشاگر موردنظر است، بنابر این بازیگر، خرد و عقل تماشاگر را مورد خطاب قرار می‌دهد و می‌خواهد او را متوجه منطق نماید. در روش استانیسلاوسکی، بیشتر احساسات و عواطف و روحیات مخاطب، موردنظر کارگردان یا نمایشگر است. او می‌خواهد با تحریک این احساسات، تماشاگر را به معرفتی برساند که در نظر دارد.

●در روش استانیسلاوسکی، بازیگر مثلاً زکریای رازی است؛ اما در روش برشت بازیگر، بازیگر است، نقش رازی را بازی می‌کند.

- دقیقاً همین‌طور است.

●از روش سوم یا سبک برادوی هم صحبتی کردید.

- بله، از این نوع روش در صحنه‌های برادوی استفاده می‌شود. شاید بشود شیوهٔ دیگری را عنوان کرد که در اروپا شکل گرفته و بسیار شبیه شیوهٔ برشت است. آثار اینچنینی را می‌توان در سینما یا تئاتر آلمان دید که، سینمای اکسپرسیونیستی یا هنر نمایشی اکسپرسیونیستی نامیده می‌شود و نمایش احساسات درونی به وسیلهٔ ابزار بیرونی است. همهٔ اینها به وسیلهٔ بازیگر تأمین می‌شود. بازیگر در این روش کارگاهی، اختیار تمامی عضلات و فیزیک بدنیش را در دست دارد.

یکی از وظایف بازیگر، القای احساسات، دریافتها، عکس‌العملها، بازتابهای روحی، در یک زمان محدود به بیننده است. مثلاً در سینمای برسون این احساسات را عکس القا می‌کند. اما در صحنهٔ تئاتر، همهٔ این وظایف به عهدهٔ بازیگر است. بازیگری هیچ‌چیز نیست مگر هوش سرشار و آگاهی به ابزاری که به عنوان انسان در اختیار داریم. تا جایگاه هنرمند و رهروان مسیر هنر در اجتماع مشخص نشود ما به هیچ تعریف صریحی از این جزئیات نخواهیم رسید.

●اجازه بدهید جزء جزء به مسائل بپردازیم. من در حقیقت می‌خواهم به سؤال اولم بازگردم، چه تفاوتهایی میان کنش روزمره و کنش دراماتیک وجود دارد. قصابی شغلی است برای قصاب؛ اما یک بازی برای جهانگیر الماسی است. چه رازی در این میان است که از یک عمل واحد، دو استنباط جداگانه می‌سازد؟

- سؤال بسیار ظریف و زیبایی بود. ببینید، شغل قصابی یک عادت و فن آموختهٔ روزمره است. طول پریودیک عمل قصابی، برای قصاب، فقط قصابی کردن است. اما مقصود بازیگر از ایفای نقش قصاب، انجام عمل قصابی نیست بلکه او می‌خواهد در پی بازی نقش قصاب، از طریق ظرایف و ترفندهایی به مفاهیم دیگری برسد. کنش و واکنشهای روزمره، کنترل شده و انتخاب شده نیستند. از پیش برای کاری، تصمیم‌گیری نشده است. لذا تمام عکس‌العملها، طبیعی و دور از اختیار و کنترل است. اما یک بازیگر، اختیار کرده تا عملی انجام دهد؛ مثلاً

نقوره دیو

قصاب موردنظر از ضلع شمالی خیابان به ضلع جنوبی آمده و در وسط خیابان ناگهان دچار سکتهٔ قلبی بشود و علی‌رغم عدم حفظ تعادل خود بتواند از جریان سریع عبور اتومبیلها گذشته و پای درختی تازه کاشته شده و در کنار جوی آب بنشیند. احیاناً کارگردان می‌خواسته این معنا را اخذ کند که: «بر لب جوی نشین و گذر عمر ببین».

در بازی و حرکت نمایشی، همه‌چیز حساب شده است.

●فرض می‌کنیم فردی یک روز خوب را پشت سر گذاشته است. روزی پر از شادی و نشاط. خبرهای خوبی به او رسیده و خلاصه آن روز، شادترین روز زندگی اوست. حتی نمی‌تواند لبخند را از لبانش دور کند. تا اینجا ما شاهد کنشهای طبیعی و روزمره بوده‌ایم، بازیی اتفاق نیفتاده است. در همین حین این فرد، به دوستی پدر از دست داده می‌رسد. در اینجا او لبخند را موقتاً کنار می‌گذارد و قیافه‌ای اندوهگین به خود گرفته و خود را شریک غم آن دوست - در حقیقت - جا می‌زند و تمامی این کارها به طور اختیاری و آگاهانه است. آیا این فرد عادی بازی کرده است.

- او فقط این لحظه را بازی کرده است؛ اما این بازی از ریا حاصل شده است. او شادی خود را در مقابل دوستش پوشانده است.

●چرا به ریا؟ او اخلاقاً کاری را - یا حتی بازیی را - که درست می‌دیده انجام داده. او که نمی‌تواند در حین خندیدن و قهقهه زدن، فوت پدر دوستش را تسلیت بگوید.

- اما بازیگر می‌تواند شخصیتهای مختلفی را بازی کند. زمانی که کاری اختیاری و در جهت از پیش تعیین شده انجام شد می‌توان آن را بازیگری

دانست. همهٔ اینها در صورتی است که هدف ما از نمایش یک لحظه، رسیدن به مفاهیم لازم باشد. من یک نمونهٔ دیگر عرض می‌کنم. من در دوران دانشجویی، بازیگر هم بودم؛ البته درآمد آنچنانی نداشتم که بتوانم از وسایل رفاهی مانند دیگران، استفاده کنم. از بیستم ماه به بعد را مجبور بودم سوار اتوبوس بشوم. گاه که دیر می‌شد، چون هیچ یک از تاکسیها به نرخ عادی کسی را سوار نمی‌کردند، باید می‌گفتی هفتاد تومن فلان جا، تا ببرند. من با استفاده از بازیگری، یک شوک حسی به رانندهٔ تاکسی می‌دادم - با صدرالدین حجازی و محمود استاد محمد و خسرو شکیبایی و داریوش ایران نژاد چنین تجارب و اتودهایی، بسیار داشته‌ایم - بدین شکل که یک پایم را لنگ نشان می‌دادم و با این کار، رانندهٔ تاکسی را تحریک حسی می‌کردم تا وقتی به او می‌گویم «مستقیم»؛ بایستد. حال آنکه در صورت عادی باید می‌گفتی: «هفتاد تومن مستقیم» تا بایستد. شما این را بازیگری می‌دانید یا خیر؟

●به نظر می‌رسد بازیگری باشد.

- بله همین طور است.

●پس بازیگری کاری به خلوص و ریا ندارد.

- آن کار من، بازی بود. بازیگری وقتی می‌شود که به صورت حرفه درآید و شما با جمع‌بندی این بازیها در قالب نمایش، بخواهید به هدف دیگری برسید. هدفی والا. وقتی می‌گویید بازیگر، حرفی کلی زده‌اید. یک بازیگر هست که فقط تکنیک خودش را به نمایش می‌گذارد، بازیگر دیگری هم هست که جزو یک مجموعهٔ نمایشی است و هویتی مستقل دارد. بازیگری، ابزار و وسیله و روش و سیستم القا و تبیین معانی است. سیستم نمایش معانی است.

●از یک جور کار خدماتی حرف می‌زنید؟

- روش است، کار خدماتی نیست. چون می‌تواند مستقلاً وجود داشته باشد. من می‌توانم به عنوان بازیگری که صاحب اندیشهٔ نمایشی است، در خیابان بایستم، با گچ خطی به دور خود بکشم و شروع به حرف زدن و بازی کردن نمایم و این قابل پذیرش هم باشد.

●«چیزی» را بازی کنید...

- چیزی را «بازی» کنم.

●این «بازی» با آن «چیز» متفاوت است.

- من «معنایی» را بازی می‌کنم. نمونه‌ای می‌گویم. سال ۱۳۵۴ بنده و آقای صدرالدین حجازی و آقای ایرانزاد و آقای جمشید لطفی، سفری یکهفته‌ای به شمال داشتیم و در آنجا اتود جالبی اجرا کردیم. در کنار دریا، نمایش بسیار تند و تیزی را روی ماسه‌ها اجرا کردیم. ما شصت نفر بیننده داشتیم که کار ما را دیدند و پذیرفتند و معانی نمایش به آنها القا شد. از طریق «بازی».

●اگر شما غزلی بنویسید. کاری هنری انجام داده و اثری هنری خلق کرده‌اید.

- بله.

●این اتفاق هنری در وجود شما روی داده و غزل، نمایانگر آن است. هنرمند نیاز دارد که کارش را عرضه کند و مخاطب داشته باشد.

- درست است.

●حال به دنبالِ منِ مخاطب هستید تا مرا به وادیی ببرید که صعود کرده‌اید. وسیله‌تان هم همان غزل است.

- بله.

●این غزل را در کاغذی - رسانه - می‌نویسید و آن را پست می‌کنید تا به دست من برسد. یک راهش این است - اگر می‌خواهید غزلتان به من

نارونی

برسد و من مفاهیم شما را درک کنم - که آن را توسط پستچی به من برسانید. اگر شما نمایشنامه بنویسید، برای رساندن آن به من، باید آن را اجرا کنید. اینجاست که بازیگران، پستچی هستند. اصلاً لازم نیست آن پستچی بداند غزل چیست؟

- خود بازی می‌تواند عین همان غزل باشد.

●**این موردی که شما اشاره می‌کنید می‌تواند مادهٔ خام سؤال دیگری باشد. اما این سؤال من نیست. آیا شما در سؤال من ایرادی می‌بینید؟**

- بله.

●**در خود سؤال؟**

- نخیر، در خود سؤال نه. اما در مفاهیم نهفته در سؤال، چرا؟ در آن نوع سینما؛ می‌گویم سینما، چون مسلم می‌دانم که نظرتان در مورد بازیگری تئاتر این نیست.

●**اتفاقاً چرا؟ در مورد مطلق بازیگری حرف می‌زنم چه سینما و چه تئاتر. من می‌گویم بازیگر فقط پستچی است که اثر هنری شما را به من می‌رساند و حتی شاید خودش سواد خواندن آن غزل را نداشته باشد. اگر شما استدلالی دارید که خلاف این را اثبات کند، بفرمایید.**

- ببینید برای شما فرق می‌کند موقعی که نامه به دست شما می‌رسد، پستچی شما کی باشد؟

●**برای من فرقی نمی‌کند.**

- یعنی هر آدم عامی می‌تواند نقش «هملت» را بازی کند؟

●**ببینید، هر آدم عامی نمی‌تواند؛ ولی بازیگر با آدم عامی فرق دارد.**

- هر بازیگری می‌تواند؟ هر آدم عامی نمی‌تواند بازی کند و هر بازیگری هم نمی‌تواند.

●**بگذارید توضیحی بدهم تا بحث روشنتر شود.**

– نه نه،من هنوز نتیجه نگرفته‌ام. برای شما فرقی نمی‌کرد پستچی کی باشد؛ اما در معرفت بازیگری فرق می‌کند. آن فرق هم از توانایی‌های بازیگران در القای معانی، صادر می‌شود. آن غزل را می‌توان در پاکت گذاشت؛ اما در اینجا، پاکت و غزل و معنا و صورت و نهان، همان بازیگری است که بر صحنه ایستاده یا همان بازیگری که چهره‌اش بر پردهٔ سینما دیده می‌شود. در فن بازیگری نمی‌توان معنا و صورت و ظرف و مظروف را از هم تفکیک کرد. بازیگر، همان غزل است و اگر بازیگر لنگ بزند خواهید دید که تصور شما از معنای غزل به هم می‌ریزد.

●ما بازیگر به کسی می‌گوییم که لنگ نزند. اگر قصد شما عبور از رودخانه باشد، برایتان فرق می‌کند که از روی پل فلزی عبور کنید یا پل چوبی؟

– نخیر.

●برای من «هملت» اصل است. رودخانه آن است و پُلها بازیگران. مهم هملت است، نه بازیگر جوان یا پیشکسوت.

– بله، مهم اجرای هملت است. اما سر لارنس اولیویه از طریق پی بردن به رازهای درون هملت می‌تواند وجوهی از شخصیت هملت را بازی کند که برای منِ بازیگر ایرانی غیرقابل دسترس است. برای من فرق میان پل‌چوبی و فلزی، در فعل عبور نیست. در معنا و مفهوم جاری و ساری کنار پل است. من از حسی صحبت می‌کنم که به واسطهٔ راه رفتن روی پل فلزی و پل چوبی ایجاد می‌شود. به همین خاطر عرض می‌کنم بازیگری هنر است.

●اما این مقدمات برای اخذ نتیجهٔ «بازیگری هنر است» کافی نیست. با همان مقدمات می‌توان گفت بازیگری «فن» است. یک بازیگر قدیمی به دلیل اشراف بر وجوه بیشتری از این فن و برخورداری از «تجربه» بیشتر، تواناتر از بازیگری جوان «قلمداد» می‌شود. هدف، رساندن ایده به مخاطب است در جریان نمایش. باقی، خدماتی است که انجام می‌شود تا به این هدف برسیم. دست نقاش باعث نمی‌شود او را هنرمند بدانیم، روح و مغز اوست که اجازهٔ اطلاق چنین صفت والایی را به او می‌دهد.

– عرض من این است که بازیگری صرفاً فن هم نیست. بازیگری چیزی «کشف و شهودی» است.

●یعنی غیرقابل بررسی؟

– نخیر، بخشی از دریافتها اکتسابی است. بخشی از فن بازیگری که قابل محاسبه هست، قابل تفکیک و شمارش نیست. بازیگری کاری اشراقی است، فقط فن نیست. در فیلم **حسن کچل** فرق نمی‌کند آن آلوفروش، بازیگر عالیرتبه در حد سرلارنس و مارلون براندو و رابرت دونیرو و استانیسلاوسکی و... باشد یا آدمی عامی. منظورم اول فیلم **حسن کچل** – از درخشانترین فیلمهای تاریخ سینمای ایران – است که در تعریف شخصیت و هویت مردم ایران می‌باشد و در بازار اتفاق می‌افتد. اگر سرلارنس نقش پیازفروش را بازی کند، هیچ کار ویژه‌ای نمی‌تواند انجام دهد. در آنجا پیازفروش مهمترین مسئله است. پس چه بهتر که یک پیاز فروش واقعی بیاورند تا آن نقش را بازی کند. اما اگر قرار باشد دوربین به سوی زندگی پیاز فروش برود و کشف کند که وی یکی از جوانانی است که دانشجوست و از فرط فقر مجبور به این کار است که به عنوان سیاهی لشکر سر فیلمها بیاید، در اینجا باید یک بازیگر نقش او را بازی کند. آدم عادی نمی‌تواند نمایانگر فراز و

نارونی

نشیبهای شخصیت این فرد باشد.

●این تبعات و مسائل در فیلمنامه یا نمایشنامه نوشته و پیش‌بینی شده و مدتها قبل از نگارش نیز در مورد آن تفکر شده است. این چه ربطی به بازیگر دارد؟ فقط باید با کسی قرارداد بست که بهتر کار کند.

- آخر بعضی از فیلمنامه‌ها فاقد این مسائل‌اند.

●خب، بازیگر می‌خواهد چه کند؟ از نو بنویسد؟ فیلمنامهٔ خوب است که بازیگر را قادر به جولان دادن می‌کند. در یک فیلمنامهٔ ضعیف چه فرقی می‌کند مارلون براندو بازی کند یا یک بازیگر نقش چندم؟

- یک بازیگر خوب و حتی متوسط می‌تواند یک فیلمنامهٔ بد را از طریق ایجاد جذابیتهای فردی نجات دهد. مثل اکثر بازیهایی که در سینمای ایران به عنوان سینمایی کمدی اجرا می‌شود. گاه کارگردان براساس قابلیتهای شخص بازیگر فیلمنامه‌ای را می‌نویسد یا تکمیل می‌کند. مثل فیلم **اجاره‌نشینها** که بازیگرانش در تکامل آن، نقش عمده داشته‌اند و براساس کار اکبر عبدی، فیلمنامه‌ای تازه برای **اجاره‌نشینها** نوشته می‌شود. یا در **هامون** هم همین‌طور است. حتی در حد ساخت و بیان دیالوگ فیلم.

●یعنی در حقیقت در چنین حالتی، بازیگران به عنوان مشاور کارگردان به فیلم سرویس می‌دهند.

- خلق می‌کنند. به عنوان مشاور کارگردان و نویسنده و ...

●یعنی در حقیقت در چنین حالتی از نقش بازیگری خارج شده و در نقش دیگری کار می‌کنند.

– نه. اصلاً من می‌خواهم بگویم چنین مسائلی جزو بازیگری است و بازیگران عالیقدر همین‌طورند. نقش یک بازیگر در فیلم باید همین باشد.

●دارید از بازیگر مؤلف صحبت می‌کنید؟

– صد در صد. اصلاً کار بازیگر، خلق یک شخصیت است. شخصیتی قابل لمس و فهم که از ذهنیت خاص نویسنده بیرون نیامده است. بازیگری، آنجا ارجمند می‌شود که شما به عنوان بازیگر، شخصیتهای مختلف را بازی می‌کنید. در فیلم افسانهٔ آه، خیلی فاصله میان شخصیت دو ترکمنی است که یک نفر نقششان را بازی می‌کند. میان شخصیت ترکمن و آن مرد تاجر و میان این و شوهر اصلی آن زن، بسیار تفاوت است. یا در **نارونی** میان پیرمرد و جوان عکاس، زمین تا آسمان فاصله است.

●در فیلم «جنایت و مکافات» صحنه‌ای وجود دارد که دانشجوی جوان – راسکولنیکُف – **در طی چند پلان «بازی»، با تبر، زن رباخوار را می‌کشد. در اینجا بازی تبر زدن را می‌بینیم؛ در حالی که در فیلم «پول» اثر برسون باز صحنهٔ قتل با تبر را داریم، بدون آنکه بازی هنرپیشه را ببینیم. اول تبر، بعد... قتلی اتفاق می‌افتد. در هر دو فیلم هم همان احساس اشمئزاز و اضطراب توأمان به مخاطب دست می‌دهد. فیلم «پول» بازی و بازیگر را حذف کرده و همان تأثیر و احساس را برانگیخته است. آیا می‌توان نتیجه گرفت بازیگر نقش چندان حیاتی در سینما ندارد؟**

– اگر اصل را فیلم **پول** بگیریم پس باید بگوییم ساختن فیلم **بربادرفته** و **چایکوفسکی** و سیبریایی کارهای مهمی نیستند. **پول** و **جنایات و مکافات** به واسطهٔ دو روش متفاوت و دو نگاه مختلف ساخته شده‌اند. در برخی فیلمها بازیگری اهمیت اصلی دارد.

●می‌توان گفت ماهیت سینما متوقف به بازیگری نیست، برخلاف تئاتر؟ بدون بازی و بازیگر هم می‌توان سینما و فیلم داشت.

– در یکی از انواع سینما، بله همین‌طور است. خود من علاقه‌مند به سینمایی هستم که در آن از طریق تصویر، معانی مختلف القا شوند. اگر عکس بتواند در نوعی از سینما مهم باشد، بازیگری هم در نوع دیگر سینما همان اندازه اهمیت دارد. حیطهٔ آگاهی و تجربه برای یک کارگردان یا فیلمبردار بسیار محدودتر از بازیگر است. البته کار فیلمبردار و کارگردان هم احتیاج به معرفت دارد. اما معتقدم در اثر تجربه و برخورد با معانی و مطالعه و نوشتن و پی‌بردن به رازها و ... صورت ظاهر آدمی و منش او هم عوض می‌شود و به کارگیری همهٔ اینها توسط بازیگر ممکن است و کارگردانی مانند تارکوفسکی می‌آید و از وجودی مانند بازیگر نقش استاکر برای ایفای آن نقش استفاده می‌کند تا پذیرفتنی باشد. آیا اگر هاردی این نقش را بازی می‌کرد پذیرفتنی می‌بود؟ اگر براندو نباشد، هیچ بازیگری نمی‌توانند در پنج دقیقهٔ آخر فیلم **آپوکالیپس**، آن تعابیر و تعاریف را سبب شود.

●اگر بخواهیم اساسیترین نیازهای غیرصنفی بازیگران را فهرست کنیم، شما کدام یک از نیازها را اصیلتر می‌دانید؟

– اولینش، امکانات ابتدایی زندگی است. مانند همهٔ مردم. در درجهٔ دوم، امکاناتی که بازیگر را در دست یافتن به معارف بازی یاری کنند. از درونیات و تمنیات درونی یک انسان گرفته تا پیچیدگیهای یک مکتب سیاسی حاکم. اینها ابزار

کار بازیگرند و او باید نسبت به جامعهٔ خود و جامعهٔ جهانی و فلسفهٔ زندگی شناخت داشته باشد و همه‌چیز را در ترازوی عدل بسنجد و به حرکت رو به رشد فرهنگی مردم کمک کند.

من در حیطهٔ ادبیات شرقی، اگر مولانا را کارگردان و فیلمنامه‌نویس بدانم، بازیگر را شمس تعبیر می‌کنم. ارتباط بازیگر با کارگردان باید مانند ارتباط شمس و مولانا باشد.

●آیا بازیگری ماهیتی بین‌المللی دارد؟ یا هر کشوری می‌تواند سبک بازیگری مبتنی بر فرهنگ و ادراکات بومی خود داشته باشد؟

- جواب دادن به این سؤال سخت است. من می‌توانم بگویم که اگر بتوانیم جوامع انسانی را از یکدیگر تفکیک کنیم، می‌توانیم چنین تفکیکی را در مورد بازیگری هم قائل باشیم.

●در کشور خودمان چند شیوهٔ بازیگری می‌توانیم ذکر کنیم؟

- در ایران خیلی چیزها را در زمان صحبت کردن و گفتگو و تحلیلها یا زمانی که ژورنالیزم به کار گرفته می‌شود می‌توان طبقه‌بندی یا ذکر کرد؛ اما در وهلهٔ عمل، متأسفانه به این راحتی نیست. می‌توان از چند حرکتی که در این زمینه‌ها وجود دارد نام برد که می‌دانم این حرکتها توسط افراد آگاهانه بوده، مثلاً ابراهیم گلستان در **خشت و آینه**، تعریف جدیدی از بازیگری در سینمای ایران ارائه کرده است. یا موجی که در سالهای ۵۳ تا ۵۶ در تئاتر ایران به واسطهٔ حضور یک نسل به وجود آمد توانست چند شیوهٔ بازیگری را در تهران تجربه کند. تجربیاتی که در کارگاه نمایش انجام می‌شد، فرق داشت با آنچه زیرنظر تلویزیون و خانهٔ نمایش می‌گذشت. دو نگاه مختلف وجود داشت. در «کارگاه نمایش» یک سری کارهای آوانگارد به طرز خبیثانه انجام می‌شد زیر نظر افرادی نظیر آشور بانیپال که اصلاً «کار» نبودند، چیزهایی مستفرنگ آلوده و آشفته‌ای بود که روی صحنه می‌آمد. اما در «خانهٔ نمایش» کارهای کلاسیک انجام می‌شد و نگاهی سنتی به تئاتر ایرانی داشت.

●بعد از انقلاب و در سینما چطور؟

- بعد از انقلاب، سینمای ما دچار چندین موج شد. دوران طلایی سینمای ایران میان سالهای ۶۳ تا ۶۷ بود. انواع مختلف زبان سینما در حال تجربه شدن بود. زبان سینمایی کیارستمی با نگاه واقعگرایانه و راحت خودش و نگاه ناتورالیستی که از سینمای جوان به سینمای ایران آمد و نوعی نئورئالیسم که کیانوش عیاری عملمدارش بود از جملهٔ این نگاههاست. در فیلمهای او نوعی بازیگری وجود دارد که با واقعیت فاصله‌ای ندارد و الزاماً واقعیت هم نیست. نوع دیگر بازیگری توسط سعید ابراهیمی‌فر در **نارونی معرفی** شد. واروژ کریم مسیحی در **سلندر و پردهٔ آخر**، پیوندی زد به نوعی بازیگری در سینما و بازیگری در تئاتر که پیوند موفق و شایسته‌ای بود. بهرام بیضایی همچنان در حال فاصله‌گرفتن از شخصیتهای نیمه سوررآل خودش و نوع بازیگری تئاتر - سینما که در **چریکهٔ تارا** می‌بینیم که به نوعی بازیگری کنترل شده توسط کارگردان است. نوع دیگری که به آن بی‌توجهیم، توسط علی حاتمی در سینمای ایران به وجود آمد. بازیگری متمایل به کلام و دیالوگ. بازیگریی که عموماً شخصیتها به واسطهٔ غمزه‌های ادبی از هم قابل تفکیک هستند. به همدیگر با اشارت و کنایت حرفهایی می‌زنند. این نوع دیالوگها، رفتاری را از بازیگر طلب می‌کند که

من فکر می‌کنم هنوز به حدقابل تصورش و به حد مطلوب آقای حاتمی نرسیده است. در اینجا باید از امیر نادری نام برد که به بازیگری کنترل شده توسط کارگردان معروف است. سبک کار، تحت فشار قرار دادن بازیگر برای یک سری واکنشهای طبیعی است. مثلاً بچه‌ها را تهدید و عصبی می‌کرد تا مثلاً گریه کنند. جلال مقدم هم همین‌طور بود. سرصحنه شاهد بودم که مقدم در گوش یکی از بازیگران چیزی گفت که بشدت به او برخورد. انگار چیز رکیکی گفته باشد. بازیگر برافروخته و عصبی بود و مقدم به دوربین دستور حرکت داد و بعد گفت: این عالیترین برداشتم بود! یک بازیگر عالیقدر کسی است که خودش، بدون شنیدن فحش، حالات لازمه را نشان بدهد. در مورد بازیگری در سینمای ایران باید بگویم، متأسفانه در فیلمهایمان هیچ‌گونه خلق شخصیت و کاراکتری صورت نمی‌گیرد. بازیگران خود را تکرار می‌کنند و اگر یکی دو جرقه‌ای هم زده شود آنقدر مهجور و تحت تأثیر سایر تبلیغات واقع می‌شود که بی‌توجه از کنار آن می‌گذریم.

بازیگر باید برایند خردمندی یک روشنفکر و وجدان و «آنِ» آفرینشگر هنرمند و مجسمه‌ای حسی و تراشیده شده از یک انسان نمونه باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

●سؤال خاصی ندارم، اگر صحبتی دارید می‌شنویم.

- بسیار دلم می‌خواهد جشنواره‌ای براساس کار بازیگران برگزار شود تا در طول جشنواره معلوم شود چه بازیگرانی در این سینما زحمت کشیده‌اند. نه از طریق خلق تیپهای مختلف، بلکه از طریق خلق کاراکترهای مختلف. من کارهای بزرگی سراغ دارم که در سطح بین‌المللی - از نقطه نظر بازیگری - قابل طرح هستند.

●مثلاً؟

- نصیریان در **کمال‌الملک**، پرویز پورحسینی در **اوینار**، سعید پورصمیمی در **پردهٔ آخر**،

افسانهٔ آه

انتظامی در نقش مظفرالدینشاه، جمشید مشایخی در **خانهٔ عنکبوت**، فاطمه معتمدآریا در **مسافران**، مهدی هاشمی در **ناصرالدینشاه آکتور سینما**، پروانه معصومی در **رگبار** و پرویز فنی‌زاده در همین فیلم. بازی فردین در **غزل**. همهٔ اینها بازیهای خوبی هستند که قبل از آنکه دارای سبک و سیاق ویژه‌ای در اجرا باشند، تابع شخصیت و هویت خود بازیگر و ذهنیت کارگردان و احیاناً میل و علاقهٔ کارگردان بوده‌اند. من باید در مورد بازیگری، تعریف جامعتری بدهم؛ اما دلم می‌خواهد این تعریف را با یک پرانتز، قابل تعریفتر کنم؛ که بازیگر باید برایند خردمندی یک روشنفکر و وجدان و آنِ آفرینشگر هنرمند و مجسمه‌ای حسی و تراشیده شده از یک انسان نمونه باشد. متأسفانه در سینمای بعد از انقلاب، به علت میل منطقی ادارات مسئول، مسئولان، قلم بدستان و منتقدان، در برخورد با مجموعهٔ یک اثر سینمایی و اندیشهٔ حاکم و متجلی در سینما، صرفاً گرایش ویژه‌ای به کارگردان وجود داشته است. این، باعث موجی شده که می‌بینیم. همهٔ بازیگران کشور می‌خواهند فیلم بسازند یا تئاتری را کارگردانی نمایند. چرا که این شبهه به وجود آمده که بازیگر، بی‌هویت است. برای مثال، من با کارنامهٔ ۲۵ فیلم سینمایی و بازی ۲۵ شخصیت اصلی فیلمهای سینمایی، چه در مرتبت معنوی و چه در اندازهٔ درآمد مادی، نتوانستم درآمد یک کارگردان برای یک فیلم را داشته باشم. با حفظ این راز که تهیه کنندهٔ ما معمولاً کسی بوده است که با جوازی از طرف وزارت ارشاد می‌توانسته از بانکها وامی بگیرد و از تسهیلات دولتی استفاده کند و یک عده بازیگر را به بازی بگیرد و گاه جز اختلال در نظم و تعریف ماهوی وفرهنگی موضوعِ نمایش به وجود نیاورد و بیشترین درآمد را داشته باشد که امروز شبه تراستها و کارتلهای ذهنی خودش را هم برای آینده ترسیم نماید.

در اثر همین بی‌توجهی بعمد، بسیاری از کارگردانهای ما هم بوده‌اند که به پشتوانهٔ چند بازیگر توانا و یک فیلمبردار توانا و یک صدابردار توانا و یک تدوینگر توانا و... و استفاده از تواناییهای آنان فیلمی را جمع وجور کردند و شدند کارگردان، یعنی طراح فکری اثر! و مالک فرهنگی اثر! و تهیه‌کننده‌ها هم مالکان مادی و بازیگران مخلص و آگاه و نکته‌سنج، به تعبیر حضرتعالی و بسیاری دیگر، به حق و ناحق، عناصر پوک و پوچ و بی‌علتی که یکی دو ماه با گروه بوده‌اند و زحمت خود داشته و آبروی دیگران را بردند.

در این میان، نکتهٔ قابل تعریف برای من، مظلومیت آن چند کارگردان واقعی است و اندیشه و بزرگواری آن چند تهیه‌کنندهٔ واقعی و مظلومیت بازیگران این سرزمین که به ناحق در مسلخ تعیین حدود و ثغور مسئولیتها و تعریف کتابی عناوین، به فراموشی سپرده شده‌اند.

●با تشکر از اینکه وقتتان را به ما دادید.