

خط برای شکستن است؛

نه برای نگه داشتن

با رضا کیانیان درباره بازی برای فرمان آرا - قسمت اول

زمان انتشار: مرداد ماه ۱۳۸۸ چاپ شده در: ضمیمه فرهنگی روزنامه اعتماد به سردبیری احمد غلامی

قسمت اول

بدیهی است که این گفتگو با میزان جزئیات پردازی و مباحث مربوط به تحلیل بازیگری، می توانست در بخش "بازیگری" سایت هم بیاید که به دلیل ساده "مقاله" نبودن و "گفتگو" بودن، فقط در همین جا آمده است؛ با این که کل مباحث مطرح در آن و مثلاً خود مقدمه اش، می تواند موضوع دو سه جلسه کلاس های تحلیل بازیگری باشد.

*

*

مقدمه: از دشواری های قدیمی و قابل انتظار بازیگرانی که نسبت به نقش و شیوه کارشان، بیش از حد تحلیل و روند نگرش آگاهانه دارند، یکی هم این است که شور و جریان طبیعی و باطراوت «اجرا» در کارشان کمتر دیده می شود. گویی همه چیز به شکلی افراطی، در مرحله «ایده»هایی که برای بازی شان یافته اند، تعیین شده و حالا و حین اجرا، تازگی و شهود و لحظه نابی در آن نمانده است. وقتی همه جزئیات و درونیات و فراز و فرودهای نقش، در ذهن بازیگر به محاسبه و سنجش درمی آید، نوع اجراش بیش از حد به ورطه خودآگاهی می افتد و این، جوشش لحظه های مختلف بازی را از او می گیرد. به طور مشخص و به عنوان نمونه، این خصلت را در برخی کارهای جیمز میسون در سینمای دنیا و فریبرز عرب نیا در سینمای خودمان دیده ایم؛ که البته وقتی فیلمنامه و فیلم، به روشنی چندوجهی تر از آنند که به تسخیر تحلیل های ذهنی اولیه بازیگر درآیند یا وقتی نقش های بسیار آشنا و دم دست ندارند و کارگردان در مرحله هدایت بازیگر او را از برداشت های کلی و ژنریک دور می کند، این اتفاق کنترل می شود و بازی بازیگر از آن

خودآگاهی آزارنده که مانع رهایی و انعطاف است، فاصله می‌گیرد؛ مثل بازی میسون در «جدافتاده» کارول رید و «شمال از شمال‌غربی» آلفرد هیچکاک یا بازی عرب‌نیا در «شوکران» بهروز افخمی و -به شکلی دیگر- در «سلطان» مسعود کیمیایی.

در برخورد با همین ویژگی «تحلیل داشتن» بیش از حد که می‌تواند برای خود عارضه‌ی بی‌همان هولناکی «هیچ تحلیلی نداشتن» باشد، همیشه درنیفتادن به این ورطه در کار و بازی رضا کیانیان برایم عجیب بود. او هم به‌گواهی نوشته‌هایش درباره بازیگری که در کنار مطالب و دیدگاه‌های ایرج کریمی و گفت و گوهای تحلیلی و تکنیکی امید روحانی با بازیگران، تقریباً تنها منابع جدی و مصداق‌های واقعی «تحلیل بازیگری» در ایران‌اند و هم به‌گواهی فیلم‌های بد و کم‌رمق و کم‌مایه‌ی که گاه در کارنامه داشته (و برای این که شما و خودش از این اشاره تعجب نکنید، به یاد می‌آورم: «سینما سینماست»، «زاگرس»، «باغ فردوس، پنج بعد از ظهر»، «سه زن»)، هر دو امکان لازم برای ارائه آن نوع بازی‌های پیش‌بینی‌پذیر خشک و نامنعطف و متضرر از تحلیل بیش از حد بازیگر را داشته است. اما به دلایلی که تا پیش از این گفت و گو برایم قابل دسترسی نبود، از گزند این خودآگاهی در امان مانده است. چون یکی از حیطه‌های تأثیر این نوع آگاهی‌ها بر کار بازیگر و تازگی‌هایش، شناختی است که بازیگر نسبت به سبک و نگاه و جهان‌بینی یک فیلمساز دارد، این گفت و گو می‌توانست محمل خوبی برای کند و کاو در این زمینه باشد. آن چه در نظر دارم، با شناختی که حاصل همکاری با فیلمساز در چند فیلم متوالی است، تفاوت دارد. مقصودم شناختی است که به همان قوه تحلیل، مشارکت در مباحث نظری سینما چه با مطالعه و چه با بحث و نقدنویسی، و البته بهره‌مندی از ذهنی تحلیل‌گر به دست می‌آید و می‌تواند بازیگر را به جای زنده‌ترین عنصر در اختیار کارگردان برای خلق دنیای ساختگی موردنظرش در برابر دوربین، به یک کارشناس زود هنگام در بررسی و تحلیل اثر و نگرش سازنده‌اش بدل کند و در نتیجه، شوری در بازی او به جا نماند.

از این زاویه، گفت و گوی حاضر که به عمد، در هیچ جای آن به طور مستقیم به این نکته اشاره نکردم، به محمل مناسبی برای پیگیری این بحث بدل شده است: اولاً اشاره‌های مختلف کیانیان نشان می‌دهد که آن فرض شناخت جهان فیلمساز توسط او کاملاً قطعی است و به طور کامل وجود دارد؛ و ثانیاً چند جا که خودش به آگاهانه نبودن و از پیش تعیین شده نبودن برخی کنش‌ها و حرکات‌ها به عنوان بازیگر رجوع می‌کند، برایم مسلم شد که به آن چه می‌خواستم بدون طرح مستقیم، موضوع نهان صحبت‌هایمان در تحلیل بازی او در فیلم‌های بهمن فرمان‌آرا باشد، همواره توجه داشته است. تنها خواندن خود گفت و گو می‌تواند نوع گریز او از آن درافتادن به ورطه خودآگاهی بیش از حد را تبیین کند. گفت و گویی که به جهت علایق هر دوی ما نسبت به عرصه همجنان نامکشوف تحلیل بازیگری، به طور طبیعی بارها از محدوده صحبت درباره عنوان خاص خود فراتر رفته و به زمینه‌های بسیار کلی‌تر رفتارها و شیوه بیان و میمیک و کار بازیگر با دوربین نیز کشیده است. به‌ویژه با تکیه بر این که ساخته‌های فرمان‌آرا، چه دوست‌شان داشته باشید و چه نه، همیشه بیشترین توجهات ممکن را به نقش آفرینی‌های بازیگران خود جلب می‌کنند؛ چون از جنس و در مسیر تأکید بر جلوه‌های رفتاری شخصیت‌هاست و در این نوع سینمای شخصیت‌پرداز و در پی طرح دغدغه‌های انسانی – باز تأکید می‌کنم که چه دوستش داشته باشید و چه مثلاً برخی روش‌های طرح این دغدغه‌ها را آمیخته به شعار و صراحت بدانید – بازیگر و کار با او، به یکی از زمینه‌های اساسی شکل‌گیری نهایی فیلم در نظر و کار کارگردان بدل می‌شود. یعنی همان نکته‌یی که گفت و گو با شرح آن از زبان کیانیان، آغاز شده است.

*

*

*اولین سوال را از این منظر می‌پرسم که بینم بین کسی که خودش بازیگر است و کسی که درباره بازیگری بحث و تحلیل و پژوهش می‌کند، چه فاصله‌یی وجود دارد. می‌خواهم بدانم اگر مثل همان مقاله مشهور «بازی برای بیضایی» که اوایل دهه ۱۳۷۰ چند سال پیش از بازی در فیلم «سگ‌کشی» بیضایی نوشته بودی، حالا هم بنا بود با همین عنوان «بازی برای فرمان‌آرا» مطلبی بنویسی، فکر می‌کنی کلیت آن احیاناً با آن چیزی که در این گفت و گو پیش خواهیم برد، متفاوت می‌شد؟

*قاعدتاً متفاوت می‌شد. ساده‌ترین دلیلش این است که گفت و گو را گفت و کننده پیش می‌برد ولی وقتی آدم درباره همان موضوع، می‌نویسد، به هر حال حرف های خودش را می‌نویسد. من هر وقت هم می‌نویسم، خیلی آدم متمرکزی نیستم. نوشتن من درباره بازیگری، بیشتر کاری ذوقی است. می‌نویسم بعد مدتی نوشته را همان طور می‌گذارم و در ذهنم بالا و پایین می‌کنم و چیزهایی در لابه‌لای روز حتی وقتی مشغول نوشتن نیستم، یاد می‌آید که خوب، قاعدتاً در گفت و گو یاد آدم نمی‌آید .

*پس اگر الآن بخواهم بپرسم آن نوشته فرضی کلی با همین عنوان «بازی برای فرمان‌آرا» را با چه شروع می‌کردید، برایتان مشخص نیست؟

*چرا، این را می‌دانم که با چه شروع می‌کردم. اما نمی‌دانم که دقیقاً به چه ظرایفی در طول مسیر بحث می‌رسیدم. مثلاً اگر بخواهم شروع کنم و درباره این موضوع بگویم، از این جا شروع می‌کنم که من از اولین باری که با فرمان‌آرا کار کردم تا همین آخرین بار در «خاک‌آشنا»، یک اتفاق عجیب سرصحنه می‌افتد؛ که کم کم دیدم این اتفاق فقط برای من هم نیست. برای همه است. از تولید بگیر تا گروه فیلمبرداری تا بازیگرها تا طراح صحنه. از یک زوایایی فکر می‌کنی خیلی کار سختی داری انجام می‌دهی. به هر حال این فکر به سراغ آدم می‌آید که آدمی به اسم فرمان‌آرا با سابقه و نگاه و دیدی که دارد و فمش را دارد و کار را

بلد است که دارد انجامش می دهد، پشت ماجراست. این تا قبل از وقتی است که پلان شروع شود یا به اصطلاح، فیلمبرداری بیفتد روی دور. ولی وقتی پلان شروع می شود یا فیلمبرداری کم کم می افتد روی دور، به خصوص وقتی فیلمبرداری تمام می شود، همه فکر می کنند کارگردانی که خیلی کار ساده‌یی است. فکر می کنند که آقا، از این ساده تر که دیگر ممکن نیست. به خودشان می گویند فرمان آرا که کاری نکرد. کار عجیبی نکرد. در نتیجه همه می خواهند یا فکر می کنند که می توانند کارگردانی کنند! من بارها با خودم فکر می کردم که خب چرا این جور است؟ چون فیلم فرمان آرا در نهایت فیلم ساده‌یی نیست. وقتی هم که روی پرده می آید، در کلیت خودش فیلم ساده‌یی نیست. تماشاگرانش هم قاعدتاً آدم‌های خیلی ساده‌یی از طیف عموم نیستند. پس چه اتفاقی می افتد که این قدر ساده به نظر می رسد؟

نکته اش در این است که اولاً فرمان آرا قبل از این که شروع بکند، فیلمش را دیده است. می داند چه می خواهد. به همین دلیل، بعضی از پلان‌های ساده تر را می دهد دستیارش برود و بگیرد. در حالی که در سینمای ما اغلب یا شاید همه کارگردان‌ها وحشت می کنند از این که یکی دیگر برود بعضی از پلان‌هایشان را بگیرد.

*که البته گاهی بیشتر ناشی از این ترس و نگرانی است که بعداً کسی یا کسانی مدعی شوند که بخش‌هایی از فیلم را ساخته‌اند.

*خب این نگرانی برای فرمان آرا طبیعتاً وجود ندارد؛ چون همه سطح و نوع تسلطش بر ابزار کار را می داند. به هر حال او به راحتی این کار را می کند. وقتی هم که صحنه را می چینی و مورد پذیرش او واقع می شود که البته تا این جایش سخت است، وقتی شروع می کنی به بازی کردن، فرمان آرا تمام فکر و ذکرش بازیگرش است. همه نگاهش به بازیگرش است تا ببیند آن طور که او دوست دارد و فیلم نیاز دارد، بازی کرده یا نه. چون معمولاً از قبل هم زیاد درباره فیلم با هم حرف زده‌ایم، در فیلم‌هایی که برایش بازی کرده‌ام

به ندرت پیش آمده، شاید کلاً حدود ده بار شده که در جمع بگویند نه، رضا، مثلاً این جور بازی نکن و آن طور بازی کن. تازه همین را هم نمی گویند، گاهی فقط یک اشاره کوچک از پشت دوربین می کند که برای من یادآور بخشی از حرف هایی است که با هم درباره نقش یا آن سکانس به خصوص زده ایم. دقیق تر بگویم، شاید ده دفعه بیشتر نشده که بیاید و چیزی را به طور مفصل در حین کار «توضیح» بدهد. به همین دلیل همه فکر می کنند کارش خیلی ساده است. ولی در اصل این ساده به نظر رسیدن، دلیل دیگری دارد. بگذار مثالی بزنم.

یک بار من در یک سریالی بازی می کردم که با آن بازیگر مقابلم، چنین میزانشنی داشتم: او باید از خانه می آمد بیرون و من باید دنبالش می دویدم و یک مقداری لوس اش می کردم که یعنی برگرد خانه، ایرادی ندارد و اینها. این سریال مال سالها پیش است. این را بازی کردم و بعد یکهو دیدم به جای آن که شخصیت مقابلم را لوس کنم و با رفتار و حرف هایم دستی به سر و رویش بکشم و اینها، با او دعوا کرده ام. انگار به زور می خواهم برش گردانم به خانه. دیدم که این طوری بد می شود. رفتم به کارگردان بگویم که اگر می شود این را تکرار کنیم، چون من این کار را که لازم بود، نکردم. دیدم خود کارگردان می گوید لطفاً بگذارید من این پلان را ببینم. چون کار، ویدئویی گرفته می شد. گفت فکر کنم باید تکرار کنیم. پیش خودم گفتم عجب کارگردان خوب و حواس جمعی. بعد که پلان را دید، گفت بله باید تکرار کنیم. این چه رفله یی است روی آن گوشه کادر؟! خب من دیدم اصلاً بازی مرا ندید. من هم چیزی نگفتم و دفعه بعد آن جور که فکر می کردم باید طرف را لوس کنم، بازی کردم. یعنی دو تا بازی متفاوت کردم، باز هم چیزی نگفتم. از آن جا بود که فهمیدم خودت باید مواظب خودت باشی. ممکن است کارگردان اصلاً توجه خاصی به کار بازیگرانش نداشته باشد.

منظورم این است که فرمان آرا سر صحنه به تکنیک زیاد اهمیت نمی دهد. یا در واقع به آن شکلی که همه هوش و توانش را صرف رعایت دستورالعمل های کهنه تکنیکی بکند، به آن اهمیت نمی دهد. بهتر است بگویم تکنیک را هضم کرده و حالا فرمول هایش را فراموش کرده. حالا دیگر به بخشی از ناخودآگاهش تبدیل شده و خود به خود جاری می شود. کسی که روی تشک کشتی می آید، فن ها را قبلاً تمرین کرده. تشک جای تمرین فنون نیست. حالا دیگر او می آید که کشتی بگیرد. کشتی اش را می گیرد و نمی آید درباره فن و تکنیک حرف بزند. فرمان آرا تکنیک را هضم کرده و از عواملش هم همین را می خواهد. ما بعد از تکنیک را قرار است برای او اجرا کنیم؛ چه من بازیگر، چه فیلمبردار و چه بقیه. ولی اغلب کارگردان ها هنوز به یک نفر از گروه شان می سپرند که خط فرضی را برایشان نگه دارد. یکی را می گذارند که مثلاً مواظب انعکاس نورها باشد و ... به هر حال همه اش دارند در مورد این نکات، سر صحنه بحث می کنند. بارها پلان تکرار می شود چچون یکی می گوید خط فرضی این طور بود و آن یکی می گوید نه، از آن طرف بود. یک بار سر فیلم «یک بوس کوچولو»، یک آبدارچی سینما به نام احمد یآوری که معروف است و اصلاً در پشت صحنه سینما کار می کند که بازی کند...

* همان که نقش بقال نصیحتگر فیلم «سه زن» را هم بازی می کند...

* در «خانه یی روی آب» هم نقش شوهر رویا نونهالی را داشت که حضور مهمی به حساب می آمد. کارش را هم خوب انجام می دهد. یک بار سر «یک بوس کوچولو» آمد و در گوش فرمان آرا گفت ببخشید، این نمایی که گرفتید خط فرضی شکسته شده. احتمالاً هم درست می گفت، چون سال ها سر صحنه بوده و اینها را بلد است. فرمان آرا به راحتی گفت احمد آقا، خط مال شکستن است، نه مال نگه داشتن. تمام شد. برای من هم جالب بود. ولی در فیلم های دیگر تقریباً اگر صد فیلم کار کنیم، سر صحنه شصت تایش دارند راجع به خط بحث می کنند. در این نوع فیلم ها که همه دائم دارند درباره تکنیک بحث می کنند، بقیه که

سرصحنه‌اند و احياناً بعضی‌هايشان تکنیک بلد نیستند و نمی‌دانند تعریف خط فرضی چیست، فکر می‌کنند خیلی کار سختی است. در صورتی که تکنیک را می‌شود یاد گرفت، ولی آن چیزی که نمی‌شود به‌سادگی یاد گرفت، این است که چه‌طور حس و حال یک فیلم را دریاوریم؟ چه‌طور بازیگر را هدایت کنیم و پیش ببریم که خوب بازی کند؟ چون آن بحث‌های تکنیکی سر فیلم‌های فرمان‌آرا مطرح نیست، آدم فکر می‌کند خیلی کار ساده‌یی است. بعد هم چون با دوربین حرکات عجیب و غریب انجام نمی‌دهد، آدم فکر می‌کند کاری نداشت که، یک مسترشات گرفت و بعد هم خردش کرد و همین. بعد آدم از خودش می‌پرسد پس چرا در نهایت فیلم‌هایش به این سادگی نیست؟ خب برای این که خودش ساده نیست .

حرفم این است که هم کارگردان و هم بازیگر، باید تکنیک را هضم کنند و فراموش کنند. درست مثل غذایی که می‌خوریم و بعد از هضم، مزه‌اش را فراموش می‌کنیم. اگر دوباره آن را بخوریم، در حین خوردن مزه‌اش را می‌شناسیم و از آن لذت می‌بریم. ولی بعد از خوردن و هضم کردن، مزه‌اش دائم نوک زبان‌مان نیست و فراموش شده. به جزئی از ما تبدیل می‌شود. این طوری است که در برابر دوربین فیلم فرمان‌آرا با ناخودآگاهت بازی می‌کنی. تکنیک به جزئی از تو بدل شده و دیگر به‌طور آشکار و آگاهانه خودش را نشان نمی‌دهد. این فرق بین تکنیک داشتن و تکنیک را به رخ کشیدن است. در واکنش تماشاگر هم همین تفاوت دیده می‌شود. برای او میان دیدن تکنیک در تک‌تک تصاویر فیلم و بازی بازیگران در هر لحظه با ندیدن تکنیک اما حس کردن آن، تفاوت مشخصی وجود دارد. مثلاً در مورد آقای بیضایی، قضیه به شکل دیگری قابل طرح است. همه می‌دانیم که او تکنیک را کاملاً می‌داند و می‌شناسد. بر همه اجزای سینما مسلط است و حرفی در این نیست. او با هر معیاری استاد سینماست. اما وقتی می‌خواهی برای بیضایی بازی بکنی، باید بدانی بیضایی پیش از این که سرصحنه بیاید به جای تو بازی کرده. یعنی دکوپاژش این طوری است که مثلاً وقتی دست بازیگر به این نقطه کادر رسید، باید کات شود به نمایی از فلان شیء

روی میز که در نقطه دیگری از صحنه قرار دارد. بنابراین وقتی داری سرصحنه برای او بازی می کنی، او دوست دارد که دست تو به همان نقطه برسد. این یک مشکلی ایجاد می کند. چون من که قبلش بازی نکرده ام، من تازه همان جا دارم بازی می کنم. ولی آقای بیضایی قبلش همان موقعیت را بازی کرده. این برای من بازیگری که دوست دارم سرصحنه کمی رها باشم، مشکل درست می کند. برای منی که می خواهم به این روش عمل کنم که بسپرم به ناخودآگاهم؛ و ناخودآگاهم به هر سمتی که خواست، مرا ببرد. سرصحنه فیلم بیضایی نمی توانم بسپرم به ناخودآگاهم. باید بخش آگاهم را هم در آن شریک کنم؛ که یادت باشد رضا، از این جا می روی به آن نقطه و در آن نقطه دستت می رود بالا و تا فلان حد می رود بالا و آن جا در این زاویه می نشینی تا این بعداً کات شود به آن شیء روی آن میز مثلاً. خب، فرمان آرا این ماجرا را ندارد. البته در فیلم او هم میزانش تعیین شده و تمرین شده و وقتی می روی به آن نقطه، باید روی همان صندلی مشخص بنشینی. ولی مثلاً فرق زیادی نمی کند که دستت پایین باشد یا بالا باشد. روح و حس و حالی که در نقش و در آن موقعیت هست، آن باید درست دربیاید و فرمان آرا این را می خواهد. اگر در نیاید، این قدر تکرار می کند تا آن حس و حال دربیاید. اگر دربیاید، مسئله حل است و دیگر کاری به آن حرکات آگاهانه ندارد.

*این تجربه را با فرمان آرا داشته ام که وقتی برای صحبت در یک جلسه ویژه کلاس های بازیگری دعوتش کردم، تقریباً تمام مثال هایی که زد، از بازیگران متدیست مثل جیمز دین و مارلون براندو بود و حتی اگر از این دایره هم خارج می شد، همچنان از کسانی نمونه می آورد که می شود کارشان را دقیقاً از جنس کار آکتورز استودیویی ها دانست. اینها مشهورند به این که آن رهایی ها را که گفتید، سرصحنه می خواهند و از جمله، خود فرمان آرا هم جدل های مونتگمری کلیفت و هیچکاک را سرصحنه «اعتراف می کنم» (در ایران، «اعتراف به گناه») مثال زد. این به من یادآوری می کند که فرمان آرا اساساً به این روش ها گرایش دارد و از

این نوع انعطاف و رهایی بازیگر استقبال می‌کند. در نقطه مقابل، کارگردان‌هایی هستند که این روش‌ها برایشان کاربرد ندارد. هیچکاک در تمام سی سال اوج شهرتش از نیمه دهه ۱۹۴۰ تا آخرین فیلم‌هایش در نیمه دهه ۱۹۷۰، جز سه چهار سال اول این دوره، معاصر مارلون براندو بود. اما اگر ده‌ها فیلم بیش از آن که ساخته هم می‌ساخت، هیچ وقت با براندو کار نمی‌کرد. چون می‌خواست بازیگر دقیقاً در چارچوب‌های بسته دلخواه او قرار بگیرد و براندو و سبکش، هر دو سرکش‌تر از این حرف‌ها بودند. می‌خواهم بگویم همان‌طور که فیلمسازان باید این شناخت را از خود و سبک و سلیقه بازیگری‌شان داشته باشند که بدانند بهتر است با چه کسانی، هر چه قدر هم خبره و متبحر، کار نکنند، بازیگران هم باید بدانند با چه کارگردان‌هایی و چه شیوه‌هایی نمی‌توانند کنار بیایند. یا اصلاً در کدام شیوه‌های فیلمسازی، نوع و عادات بازی آنها نمی‌تواند جواب بدهد. با این حرف کلی مخالفم که برسیم به این حکم که مثلاً بازی برای فریتس لانگ یا اورسن ولز یا بیضایی، نمی‌تواند خلاقانه باشد. چون او می‌خواهد خلاقیت‌هایش فقط در کارگردانی و تکنیک‌گرایی دیده شود. این موضوع را چه‌طور می‌بینید؟ مثلاً چون به این شناخت از خودتان رسیده‌اید که به یک میزانی از آن رهایی و آن انعطاف و فرصت ذره‌یی لوندی کردن نیاز داری یا عادت داری، با آن جنس کار که بیضایی نمونه‌اش است، راحت نیستید؟

*نه، راحت هستم. ببینید، من یک بار برای آقای بیضایی بازی کردم. آن یک بار هم بازی‌ام خیلی تفکیک‌شده است. یعنی یک سری درست اول اول فیلم بازی دارم و یک سری هم آخر آخر. اواسط فیلم، شخصیتی که من نقشش را بازی می‌کنم، حضوری ندارد. در نتیجه من چند روز فیلمبرداری داشتم برای شروع فیلم «سگ‌کشی». بعد مدتی گذشت و کار نداشتم. بعدش هم فیلمبرداری داشتم برای آخر فیلم. الان که بازی مرا در آن فیلم نگاه کنید، آخر فیلم بازی بهتری است. بازی روان‌تری است. خودم بازی‌ام در بخش آخر فیلم را بیشتر دوست دارم. چون در آن بخش اوایل، یک دور تجربه کردم و فهمیدم که برای این

کارگردان با سبک مشخصی که دارد، چه جوری باید بازی کرد تا هم خودت باشی و هم او باشد. در قسمت دوم، همین طور است. یعنی هم من با همه روش‌ها و انعطافی که احتیاج دارم، دیده می‌شوم و هم آقای بیضایی و تکنیک و ریزه‌کاری‌هایی که مطلوبش است. به نظرم در بخش اول این اتفاق کمتر افتاده. چون هنوز آشنا نبودم و شیوه او را تجربه نکرده بودم.

حالا تازه به طور متمرکز وارد بحث بازی شما در فیلم‌های بعد از انقلاب فرمان‌آرا می‌شویم. همیشه وقتی آدم به نقش‌های شما در این فیلم‌ها فکر می‌کند، می‌بیند که چه قدر بلا سرتان آمده! فکر می‌کنید ظرفیت پذیرش این بلا یا از سوی شما، در انتخاب‌تان از سوی فرمان‌آرا مؤثر است؟ یعنی مثلاً پیچیدگی‌های درونی نقش دکتر سپیدبخت در «خانه‌ی روی آب» یا حتی دشواری‌های فیزیکی مثل گریم طولانی و سنگین همین «خاک‌آشنا» یا «یک بوس کوچولو»، یک پذیرشی می‌خواهد که بازیگران سینمای ایران از یک سطحی که حرفه‌ی‌تر و مشهورتر می‌شود، گاه این ظرفیت‌ها را ندارند و نمی‌پذیرند که هر بلایی بر سر فیزیک‌شان بیاید.

*اولش این را بگویم که یک بخشی از این بلاپذیری‌ها مرض خودم است. یعنی از این که تغییر کنم یا قالبی جدید به خودم بگیرم یا وارد دنیای جدیدی شوم، واقعاً لذت می‌برم. مثلاً در فیلم «خانه‌ی روی آب» آقای فرمان‌آرا به من گفت که برای بازی در این نقش، باید بیست کیلو چاق بشوی. اصلاً حرفش هنوز به زمین ننشسته بود که با شوق گفتم چه جالب! فقط می‌شود بگویند برای چی؟ بعد که دلایلم را توضیح داد و بارها اینها را در مصاحبه‌های زمان اکران آن فیلم گفته‌ایم، من رفتم که چاق شوم. سر فیلم «یک بوس کوچولو»، یک سال قبل از این که فیلم ساخته شود، با مهرداد میرکیانی می‌خواستیم فیلمی کار کنیم که قرار بود من پیرتر از حد معمول باشم. فیلم «قدمگاه» بود. مهرداد پیشنهاد کرد که بیا سرت را برای این نقش خالی کنیم تا پیری باورپذیرتر شود. گفتم این فکر خالی شدن سر را نگه داریم برای «یک بوس کوچولو».

چون راجع به آن نقش فکر کردم و حالا بعداً از نظر تکنیک‌های چهره‌پردازی، تو می‌گویی که چه طور باید موها را خالی کنیم. من و میرکیانی چون ارتباط نزدیک و فهم مشترکی داریم، قبول کرد و برای «قدمگاه» مبنای گریم را روی چیزی گذاشتیم که من بهش فکر کرده بودم: دوست داشتم در آن نقش شبیه پدرم شوم؛ که شدم. وقتی رسیدیم سر «یک بوس کوچولو»، فکر اصلی و اولیه من این بود که موها خالی باشد. مهرداد هم این کار را کرد. پنج روز طول کشید تا تصویر سر خالی از مو را ساخت و به نتیجه‌ی رسیدیم. وقتی تمام شد، به طور طبیعی عکس تست گریم گرفتیم. من همیشه عکس چاپ‌شده تست گریم‌ام را می‌برم خانه و جایی می‌گذارم - جایی مثل کتابخانه یا دم تلویزیون - که هر وقت رد می‌شوم، نگاهش کنم و یادم بیاید و ببینم حسم درباره نقش درست است یا نه. آن عکس تست گریم را که دیدم، حس کردم آن چیزی که باید، نشده. انگار یک چیزهایی‌اش کم است. وقتی رفتم خانه، همسرم هایدی گفت با این گریم شبیه فرش‌فروش‌های ایرانی ساکن آلمان شده‌یی! دیدم راست می‌گوید. در حالی که محمدرضا سعدی، نویسنده بود و شخصیت فرهنگی خاص خودش را داشت و باید با یک بازاریتفاوت می‌کرد، حتی در نگاه گذرای اول. داشتیم به این فکر می‌کردیم که چه چیزی باید در او باشد تا هم پیر باشد و هم روشنفکر؟ هم این حس را بدهد که ۳۸ سال است در ایران نیست. همه اینها باید در یک صورت منعکس باشد. آن تست گریم نهایی «یک بوس کوچولو» که به چهره سعدی در فیلم منجر شد، در اصل ۲۵ روز طول کشید! یعنی ۲۵ روز به طور مداوم من و مهرداد کار می‌کردیم، آقای فرمان‌آرا می‌آمد و می‌دید و نظراتش را می‌گفت و تغییراتی را که می‌خواست، اعمال می‌کرد و باز ما برای رسیدن به سعدی نهایی، کار را روی صورت من ادامه می‌دادیم. هر روز هم به نکات تازه‌یی می‌رسیدیم که به ساخته شدن ظاهر درست محمدرضا سعدی، کمک کند.

سر فیلم «خاک آشنا» برمبنای شخصیتی که مام نامدار دارد، من چیزی در فکرم بود که این کمی شبیه ساموئل بکت بشود. یعنی از نظر ظاهری، موهایش کمی سیخ سیخ باشد و روی هوا باشد و به همان شکلی که در صورت بکت می بینیم، این نوع مو مقداری حس نفوذناپذیری در صورتش به وجود بیاورد. آدم خشک و سختی به نظر بیاید. صورتی سنگی پیدا کند تا وقتی عشق یا احساس مسئولیت، بالاخره این صورت را می شکند، ما به هم ریختن آن حالت سنگی خشک را بیشتر حس کنیم. این را به آقای فرمان آرا گفتم و او گفت ایده بدی نیست، بگذار امتحان کنیم. با مهرداد عکس های بکت را آوردیم و دیدیم و موها رفت به سمت آن شکل و شمایل بکتی. ولی سختی اصلی این گریم این بود که تمام موهای من باید سفید سفید می شد. یک بخشی از این قضیه هم منهای مسئله سن، برمی گشت به این که می خواستیم تا قبل از سکانس آخر که از غارش درمی آید و لباسش رنگی می گیرد، لباس هایش کلاً سیاه و تیره باشد و رنگ سفید موهایش در تضاد با این تیرگی قرار بگیرد. سفید کردن موها کار سختی است، چون سر می سوزد و پوست سر من چند بار سوخت و تاول های حسابی زد! ولی لذتش را هم می برم. سر چند تا کار کمال تبریزی هم گریم سنگین است. سر همین سریال «مختارنامه» داود میرباقری هم گریم خیلی خیلی سختی دارم، ولی خودم لذتش را می برم. برای نقشم در این سریال، ۱۵ روز با آقای عبدا... اسکندری کار کردیم تا رسیدیم به آن نتیجه و آن گریم نهایی. بنابراین همیشه این طور نیست که سینما این را از من بخواهد و من بخواهم به شیوه بازیگران مشهور، عشوه بیایم. یک بخشی از آن کرم خودم است. گریم ام در «یک بوس کوچولو» هر بار چهار ساعت طول می کشید. در «مختار» هر بار رسماً چهار ساعت و نیم سر گریم می نشستیم. یعنی باید پنج ساعت قبل از شروع فیلمبرداری می رفتم سر صحنه و در اتاق گریم می نشستیم .

همیشه فکر می کنم که گریم برای یک بازیگر، چه گریم سنگینی باشد و چه در حد یک فون ساده باشد، در هر حال دروازه ورود بازیگر به نقشش است. آن جایی که بازیگر جلوی آینه نشسته و آرام آرام

دارد به شکل و شمایل شخصیت فیلم درمی آید، در واقع مثل یک مرحله تمرکز است که نرم نرم لیز می خوری و وارد دنیای نقش می شوی. طبعاً چون قبل از گرم شدن لباس می پوشیم تا بعدش گرم مان به خاطر لباس پوشیدن خراب نشود، خود آن لباس و بعد هم گرم، مرحله تمرکز است که آدم را به سمت نقش سُر می دهد. پس در واقع آن گرم های طولانی، مراحلی برای رد شدن از آن دروازه بین دو دنیا هستند که من از این دنیا به آن دنیای نقش پا می گذارم. خود این که مرحله تمرکز بیشتر امتداد پیدا می کند، یکی از امتیازات گرم طولانی است .

*گاهی پیش آمده که مثلاً برای بازی در سکانس های خاصی از فیلم های فرمان آرا که به مکث و مذاقه بی نیاز دارد، از گرمور و بقیه بخواهید که در اتاق گرم سکوت بیشتری حاکم کنند تا بتوانید متمرکزتر شوید؟ یا از این نوع روش های افراطی، دوری می کنید؟

نه، به طور کلی این روش ها را دنبال نمی کنم. راستش با این روش بازیگری بزرگ نشده ام که برای بازی در یک نقش، ارتباطم را با جهان قطع کنم و تنها بنشینم و در خودم غرق شوم تا یک صحنه بی را بازی کنم. فکر می کنم که باید زندگی ات را بکنی، ارتباطات را داشته باشی، شوخی هایت را بکنی، و ضمناً یادت باشد که قرار است نقشش را هم بازی کنی. و وارد جهان نقش بشوی .

*حتی برای سکانس ها یا نماهای خاصی که مثلاً بناست اندوهی در آن جاری باشد، به این خلوت یا خاموشی اعتقادی نداری؟

*گاهی چرا. چون راستش من از آن بازیگرانی نیستم که بتوانم هر وقت می خواهم، گریه کنم یا دقیق تر بگویم، اشکم در اختیار خودم نیست و باید حتماً متأثر شوم تا اشکم بیاید، برای این نوع صحنه ها می روم یک گوشه و کناری برای خودم گیر می آورم، مقداری متمرکز می شوم که اندوهی را از آن جنس

که شخصیت درگیرش است، برای خودم بیاورم تا سرصحنه بتوانم اشک بریزم. البته باز هم سر اکثر فیلم‌ها اشکی که از چشم من جاری می‌شود، اشک خودم نیست. اشکی است که گریم برای من گذاشته...

*این خیلی جالب است که بدون نگرانی از واکنش‌های خاله‌زنکی مرسوم در سینمای ایران، این را با صراحت و صداقت می‌گویید...

خب، واقعیت دارد. چرا نگویم؟ ولی بعضی صحنه‌های مهم و خاص هست که دوست دارم به شرایطی برسیم که واقعاً خودم اشک بریزم. مثل همین صحنه از فیلم «خاک‌آشنا» که می‌نشینم روی پله‌ها و می‌زنم زیر گریه. آن جا از قبل متمرکز شده بودم تا بتوانم این کار را بکنم.

*که البته با ممیزی فیلم، تماشاگر دلیل این گریه را که در واقع کشته‌شدن دوست نویسنده مام نامدار است که زندانی سیاسی بوده، متوجه نمی‌شود و عملاً گریه به این مهمی و دردناکی، در نظر تماشاگر بی‌دلیل جلوه می‌کند.

*بله. گاهی هم عمداً گریه می‌کنم و اشک نمی‌ریزم یا حتی از گروه گریم هم نمی‌خواهم که اشک در چشمم بغلتانند. مثلاً در «خانه‌یی روی آب» دوبار این نوع گریه را داریم که اشکی در آن دیده نمی‌شود. چون معتقدم شخصیت دکتر سپیدبخت، آدمی است که دیگر اشکش تمام شده. حتی این وضع و حال را ندارد که با اشک ریختن کمی سبک شود و تخلیه شود و حالش بهتر شود. در همان وضع بحرانی درونی می‌ماند تا سکانس پایانی. ممکن است خیلی‌ها اصلاً به این دقت نکنند که او گریه کرد ولی اشک نریخت. اما خودم و کارگردان که می‌دانیم. پس باید برایش دلیل داشته باشیم و درست هم اجرایش کنیم. در «خاک‌آشنا» این طور نبود و ما باید شکسته شدن تدریجی آن صورت سنگی و بی‌احساس مام نامدار را می‌دیدیم. باید روند «به گریه افتادن» اش را می‌دیدم و حس می‌کردیم. سر همین صحنه، رفتم یک گوشه‌یی که برای خودم تمرکزی بگیرم. فرمان‌آرا که خودت هم می‌دانی، بسیار آدم طنز و شوخ‌طبعی است، شیطنتی

کرد. من تمرکز را کرده بودم و آماده بودم که جلوی دوربین بروم، ناگهان آمد جلو و در گوش من یک جوک برایم تعریف کرد! یک جوک خیلی خنده دار که جدید هم بود. یعنی قبلاً نشنیده بودم و بیشتر خنده ام گرفت. چون قاعدتاً همه جوکها را شنیده ام، مگر این که خیلی تازه باشد. طبیعتاً زدم زیر خنده و بعد بهش گفتم که شما مثل این که کارگردان این فیلم هستی. وقتی بازیگرت دارد متمرکز می شود که بیاید صحنه یی را درست بازی کند، باید کمکش کنی. نه این که بیایی و تمرکز او را به هم بزنی و به ضرر فیلم خودت عمل کنی. او هم گفت مثل این که تو هم بازیگریها! پولش را می گیری. باید بتوانی در هر لحظه و موقعیتی بازیات را بکنی. این جمله فرمان آرا که خیلی هم حرف مهمی است، یعنی این که وقتی با بازیگر کار می کنی و اصرار هم دارد که با بازیگر حرفه یی دارای تجربه کافی کار کند، انتظار دارد بازیگر تربیت شده و آموزش دیده باشد. بتواند خودش را با هر شرایطی تطبیق بدهد. الگو و مدل فیلم فرمان آرا، از جنس کار با نابازیگر و نوآموز و اینها نیست .

* حتی برای نقش های فرعی و گذری که مثلاً تماشاگر همین «خاک آشنا» ممکن است فکر کند اینها بازیگر محلی و غیر حرفه یی اند؛ مثل مأمور برق یا حسن چوپان یا استوار اوطمیشی. ولی همه اینها بازیگر حرفه یی و با سابقه ثباتر و سینما هستند .

دقیقاً. سال هاست کار می کنند. در واقع با این حرفش دارد می گوید بازیگر یعنی کسی که توانایی تغییر سریع حالاتش را داشته باشد. آن روش های به خلوت رفتن و از دنیا بریدن و اینها دیگر واقعاً افراطی است. به هر حال چون آن ذخیره را در وجودم داشتم، آن اتفاق در این سکانس افتاد. یک نکته دیگر هم که در فیلم های فرمان آرا برای من اتفاق می افتد، این است که دنیای شخصی زندگی آدمی به نام بهمن فرمان آرا به دنیای من خیلی نزدیک است. آن نکاتی که فرمان آرا را به وجد می آورد یا به تأسف و امی دارد یا به گریه می اندازد، تقریباً شبیه همان چیزهایی است که در دنیای من هم همین تأثیرها را روی من می گذارد. خب،

این باعث می شود که خیلی راحت بتوانم با ماجراهای فیلم‌هایم ارتباط عاطفی برقرار کنم. اگر دقت کرده باشی فیلم‌های فرمان‌آرا همیشه در محیط یک خانواده می‌گذرد؛ ولی گسترش پیدا می‌کند به مسائل اجتماعی. تقریباً مسائل خانوادگی که مطرح می‌کند، همان‌هایی است که من می‌فهمم. امور اجتماعی که می‌گوید، همان‌هایی است که دغدغه من هم هست. البته با یک تفاوت‌هایی، ولی به هر حال از یک جنس است. به همین دلیل، آن تأثر را خیلی خوب می‌فهمم که این جا چرا طرف متأثر می‌شود. با بازگشتی به مسائل خودم در آن صحنه، بلافاصله آن اتفاق می‌افتد که بتوانم به اندوه و اشک یا هر چیزی که لازم است، برسم.

* من هر بار که فیلم را دیدم، سر این صحنه که رسیدیم، یاد آن جمله شما افتادم که اسم فرعی کتاب «شعبده بازیگری» تان هم هست. این که می‌گویید «بازیگری زندگی نیست، نمایش است». ولی این صحنه از آن جاهایی است که فکر می‌کنم جنس رنج و دردی که در گریه مام نامدار جاری است، و این که آن آدم با آن اقتدار چه طور این جا به هم می‌ریزد، باید به‌شکلی از طرف بازیگر درک و تجربه شده باشد. بهمن نامدار آدمی است که حتی برای خبر بیماری شب‌نم هم آن صورت سنگی‌اش این طور در هم نمی‌رود. این که برای چه اتفاقی، برای چه نوع رنجی که ناشی از مرگ مظلومانه دوست روشنفکرش است، این طور به حق می‌افتد، بدون این که شما این نوع درد را در فضای روشنفکری درک و لمس کرده باشید، قابل بازی کردن نیست. شما باید این را تجربه کرده باشید و این از دست دادن‌ها را درک کنید تا بتوانید بازی‌اش کنید. بنابراین شاید باید به آن جمله «بازیگری زندگی نیست، نمایش است» تبصره‌ی اضافه کرد. جاهای دیگری هم که به نظر نمی‌آید به اندازه این گریه مهم باشد، همین نکته وجود دارد. جایی هست که خانم سالاری پاکت حاوی چک را به نامدار می‌دهد و او می‌پرسد این چیست؛ و سالاری می‌گوید پول نمایشگاه پارسال. این لحن را تا آدم با نقاشان و اهالی هنرهای تجسمی نشست و برخاست نکرده باشد، نمی‌تواند به

دست بیاورد. این که هم همیشه می گویند ارزش هنر برایشان بسیار والاتر از مادیات است، هم در عین حال به عواید مالی کارشان بسیار بها می دهند. نامدار جوری می گوید «آهان» که انگار نمی دانسته سالاری بناست به او پول بدهد، در حالی که قطعاً منتظر این پول است و لحنش نشان می دهد که کاملاً این جا خوردن را بازی می کند و در واقع جا نخورده. کسی که زیست روشنفکری نداشته و گالری نرفته و دوست نقاش نداشته، نمی تواند این را بدون زندگی کردن، نمایش بدهد.

این کاملاً درست است. بین این تجربه ها و تجربه بی مثل قتل که من در آن کتاب مثال می زنم - که لازم نیست مرتکب شده باشی تا نقشش را بازی کنی - تفاوتی وجود دارد. اما این را هم در نظر بگیر که همان جا می گویم فقط لازم نیست در زندگی «واقعی» این کارها را حتماً تجربه کرده باشیم. ولی در زندگی ذهنی و در خیالمان چرا. ما بارها هر کدام از این کارها را در ذهن و تخیلمان تجربه کرده ایم. بارها قتل کرده ایم، بارها دزدی کرده ایم، بارها عزیزانمان را از دست داده ایم؛ حتی پیش از آن که آنها مرده باشند. این آن آموزش بازیگری است که می گوید وقتی من در ذهنم مثلاً خودکشی انجام می دهم، باید تا ته آن ذهنیت بروم. بعضی اوقات این ذهنیت که تا ته اش می روم، این قدر برایم وحشت آور است که شبها دربارهاش کابوس می بینم. یعنی در واقع عین همان وضعیتی که در زندگی واقعی ممکن است با انجام آن کار، پیش بیاید. اگر در واقعیت آدم بکشی، دست از سرت بر نمی دارد. این قدر کابوس می بینی تا بروی خودت را معرفی کنی؛ که خب همین زمینه خیلی از فیلمها و قصه های جنایی و اخلاقی معروف دنیاست. من بارها این کارها را در ذهنم کرده ام. در ضمن چون از بچگی در گروه تئاتر بوده ام، این طور تربیت شده ام که همیشه درهای ذهنم را به روی تجربه های اطرافم باز نگه دارم. مثلاً آن واکنش نقاش را که می گویی، خب من به اندازه کافی دوست نقاش دارم. گاهی لحظه های خاص و پنهان و خلوتی از زندگی آدمها را می بینم که شاید خودش هم خوشش نیاید. ولی این برای کارم ضروری است .

* مثل همین لحظه پول گرفتن که داریم درباره اش حرف می‌زنیم. اگر دلیل آن نوع «آهان» گفتن نامدار را توضیح بدهید، ممکن است یک دوست نقاش خیلی خوشش نیاید. ولی این که نامدار منتظر آن پول باشد، در زندگی او کاملاً طبیعی است و حقش است. اگر سالاری یادش برود که پول را بدهد، احتمالاً نامدار به او یادآوری خواهد کرد. ولی حالا که خود سالاری پاکت را می‌دهد، نامدار جوری واکنش نشان می‌دهد که انگار ماجرای پول به کلی یادش رفته بوده.

* بگذار قبل از ادامه صحبت این را بگویم که وقتی کسی یا کسانی این لحظه‌ها را می‌بینند، من واقعاً خوشحال می‌شوم. حس می‌کنم کار عبثی نکرده‌ام. در خیلی از بازی‌هایم از این نوع لحظه‌ها برای خودم دارم. ولی توقع بالایی ندارم که تماشاگر حتماً آنها را ببیند. چون معتقدم اینها در کل تأثیری روی ذهن تماشاگر می‌گذارد که آن شخصیت فیلم را می‌شناسد. ولی آدمی که کارش فیلم دیدن است و تمرین مداوم دارد که فیلم را با جزئیات ببیند، به یک عناصری توجه می‌کند که باعث می‌شود من در کار خودم حواس جمع‌تر و مراقب‌تر باشم. آدم حس می‌کند آن اتفاقی که باید، افتاده. من می‌گویم تمام این اجزا و دیدن آنها وظیفه بازیگر است. وظیفه اش است که به اینها توجه کند. وظیفه اش است که اینها را از دل مشاهدات مختلفش ریال در ذهن ثبت کند. وظیفه اش است که وقتی به اینها در حین اجرای نقشی نیاز دارد، به موقع در آرشینو ذهنی اش جستجو کند و آن را از متن ذهنی‌اش احضار کند و آن تجربه به جا و به موقع بیاید و در جای درست خودش در اجرای یک نقش قرار بگیرد. این یک ضرورت حرفه‌یی است. یعنی همین که بازیگر قرارداد می‌بندد و برای این کار پول دریافت می‌کند، وظیفه اش است که این کارها را هم بکند. حتی اگر هیچ ادعای عجیبی نداشته باشد و در حال تجربه‌اندوزی هم باشد، باید از همان ابتدا با این اصل آشنا باشد که اینها وظایفش هستند. بازیگر نمی‌تواند در هیچ لحظه‌یی از مواقع بیداری اش چشم و گوش بسته باشد.

حالا من وقتی در آن کتاب می‌گویم که بازیگری زندگی نیست، نمایش است، در واقع دارم بمی‌گویم شما باید هر لحظه‌ی را طوری نمایش بدهی که به باور تماشاگر برسد. این قدرت نمایش مرزش تا کجاست؟ واقعاً هیچ مرزی ندارد. من در آن صحنه نه تنها دوستم را از دست ندادم که بخوادم واقعاً متأثر شوم، بلکه قبلش فرمان‌آرا برایم جوک هم تعریف کرده و بعدش هم جالب است که تعریف کنم. من و بابک حمیدیان روی آن پله‌ها نشسته بودیم و با هم گریه می‌کردیم. بابک خیلی تحت تأثیر قرار گرفته بود. به هر حال هنوز جوانی است که نوجویی و شور دارد و چون خیلی آدم پاکی است، محیط اطراف بلافاصله رویش اثر می‌گذارد. من دیدم دارم گریه‌ام را می‌کنم و در ضمن حواسم هم به دوربین است که توی چه زاویه‌ی بنشینم و صورتم را به کدام طرف بگیرم و نور چه طور روی صورتم باشد و اینها را هم دارم در نظر می‌گیرم. به طور غریزی و خودکار دارم اینها را هم می‌بینم و بهشان توجه می‌کنم. بعد همین طور حسی و غریزی، به نظرم آمد که این گریه از آن چیزی که باید، بیشتر طول کشید و فرمان‌آرا کات نمی‌دهد. حالا دارم بازی و گریه‌ام را ادامه می‌دهم و این فکر هم گوشه ذهنم است که پس چرا کات نمی‌دهند. ولی چیزی نمی‌گویم و همان طور گریه می‌کنم. چون باز یک وظیفه دیگر بازیگر هم این است که برای هر نما، پایان مشخصی قائل نشود. شاید کارگردان می‌خواهد بیشتر مکث بدهد و از ادامه نما یا صدایش، جایی استفاده‌ی بکند که خودش می‌داند و به درد فیلمش می‌خورد. ولی باز نما و گریه ما طول کشید و کشید تا جایی که دیدم دیگر این طول زمانی غیرعادی است. در همان حال که بازی می‌کردم، به بهانه‌ی مثل پاک کردن اشک یا چیزی شبیه این، سرم را بلند کردم تا بینم چه خبر است. دیدم آقای کلاری مدتی است کات داده ولی صدایش را درنیاورده، چون آقای فرمان‌آرا همان طور نشسته و دارد گریه ما را تماشا می‌کند و خودش هم گریه می‌کند. من هم چیزی نگفتم و فضا را به هم نزد. منظورم این است که کدهای ذهنی پنهانی در ذهن من بیدار شده و مرا برگردانده به حال و هوای زمانی که دوستانی را از دست

دادم و وضعیت مشابهی بود و حالا متأثرم که دارم تأثیر نامدار را نمایش می‌دهم. اما در عین حال همزمان حواسم به طول زمانی پلان است. این فکرها در ذهنم است که دیگر بخشی از زندگی نامدار نیست، ولی دارم زندگی او را هم نمایش می‌دهم. من فکر می‌کنم آن نمونه‌های قدیمی که می‌گویند خانم ویوین لی یا مثلاً سوزان هیوارد که بعد از بازی در فیلم‌هایی مثل «اتوبوسی به نام هوس» و «می‌خواهم زنده بمانم» و اینها می‌رفتند و در آسایشگاه روانی مدتی بستری می‌شدند، بیشتر از این که حال روحی‌شان خیلی به هم بریزد، می‌خواستند مقداری استراحت کنند. اگر هم واقعاً طوری‌شان شده باشد، کمی مال لوس بودن‌شان است. مقداری‌اش هم مال این است که چیزی غیرواقعی را که وجود ندارد، زیادی باور می‌کنند و در ذهن‌شان فرافکنی می‌شود. در صورتی که معلوم است، بازی در یک فیلم آدم را خسته می‌کند. به‌خصوص فیلمی که بیشتر با عواطف آدم سر و کار دارد. مثلاً یک اکشن یا یک کمدی کمتر با عواطف آدم سر و کار دارد و خستگی‌شان چندان خستگی روحی نیست. ولی آن شکل افراطی که آنها می‌رفتند آسایشگاه تا جن‌زدایی بشود و نقش از وجودشان خارج بشود و غیره، آنها دیگر اغراق است.

*مقداری هم می‌شود گفت که قدیمی و دمه‌ده است. چند دهه است که از بازیگران بزرگ دنیا از این

قصه‌ها نشنیده‌ایم؟

*خیلی خیلی وقت است. ولی خب، گاهی بعضی بازیگران جوان هم از این کارها می‌کنند.

آن قصه دیگری است. این جوان‌ها همین قصه‌های قدیمی را شنیده‌اند و فکر می‌کنند اگر ادای همین بدحال شدن‌ها را در بیاورند، به همان بازیگران بزرگی بدل می‌شوند که این افسانه‌ها را درباره آنها شنیده‌اند. این آگاهانه است. مثل آدمی که خودش دیوانگی ویژه‌ی ندارد و مدام دوست دارد نمایش دیوانگی بدهد تا بدون بهره‌ی از خلاقیت، بقیه بگویند عجب دیوانه‌ی است! دیوانگی هم مثل همین تحت تأثیر قرار گرفتن، اریژینال و غیراریژینال دارد.

ادامه در قسمت دوم