

تجربه، استرس را بیشتر می کند

با رضا کیانیان درباره بازی برای فرمان آرا - قسمت سوم

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

قسمت سوم

مقدمه: مباحث تحلیلی مربوط به بازیگری در ادبیات سینمایی ایران، تنها به قلم چند نویسنده مشخص مطرح و چاپ می‌شود: ایرج کریمی، بهزاد عشقی، نگارنده و خود رضایان. در مصاحبه‌های مختلفی که امید روحانی و تهماسب صلح‌جو با بازیگران ایرانی انجام داده‌اند و می‌دهند نیز جلوه‌هایی از گسترش شناخت نسبت به چپستی و چگونگی بازیگری به چشم می‌خورد. اما به گونه‌ی طبیعی، بخش عمده‌ی از بحث‌ها معمولاً به شناخت ویژگی‌های مختلف رفتاری و روانشناختی خود «نقش» ربط می‌یابد و گاه دسترسی خواننده به «شیوه‌ها»ی اجرای نقش و انتقال حس‌های گوناگون و لازم به تماشاگر، دشوار می‌شود و دیر به دیر اتفاق می‌افتد. امتیاز عمده این گفت و گو که میان دو عضو از مجموعه اعضای علاقه‌مند به مباحث تحلیلی بازیگری در ایران انجام شده، این است که بعد از بحث بر سر شناخت خصوصیات هر نقش، به سراغ شیوه‌های اجرایی بازیگر آنها نیز می‌رود. نقطه مشترک نقش‌های مورد بحث در این گفت و گو همان چیزی است که باعث اطمینان ما برای امتداد دادن متن مصاحبه تا سه قسمت شده است: دیدگاه‌های رضایان و روش دلپذیر طرح آن توسط او. بهانه این گفت و گو، طبعاً اکران فیلم «خاک‌آشنا» است که بعد از نقش کوتاهی در «بوی کافور، عطر یاس» و نقش اصلی هر دو فیلم «خانه‌ی روی آب» و «یک بوس کوچولو»، چهارمین همکاری رضایان به عنوان بازیگر با بهمن فرمان‌آرا در جایگاه کارگردان و فیلمنامه‌نویس به حساب می‌آید.

*

*

*در برخورد با منفی بودن کلیت شخصیت محمدرضا سعدی در «یک بوس کوچولو» چه طور عمل کردید؟ این را از این جهت می‌پرسم که همیشه گفته‌ام در سینمای ایران اولین دردرس ژنریک بازیگر هر نقش منفی این است که فکر می‌کند برای جلوگیری از افکار و قضاوت‌های منفی مردم درباره شخصیت خودش، لازم است این دو توضیح و توجیه را در هر مصاحبه‌یی چاشنی حرف‌هایش کند که اولاً «از اون جایی که نقش خیلی از من دور بود...» و ثانیاً «من این نقش را خیلی منفی نمی‌بینم؛ چون این دلیل و آن احساس را برای فلان عمل ظاهراً منفی‌اش داشت». انگار کسی نمی‌داند که خوب بازی کردن یک نقش واقعاً منفی، تا حدی که تماشاگر را از خودت بیزار یا حتی وحشت‌زده کنی، خودش چالشی جدی و بزرگ برای هر بازیگر شاخص است؛ که مثلاً رابرت دنیرو در «تنگه وحشت» و مارلون براندو در «اینک، آخرالزمان» تجربه‌اش کرده‌اند. با این قضیه مشکلی دارید؟ چون شما شخصیت دکتر سپیدبخت در «خانه‌یی روی آب» را با تمام بدی‌هایش، از دایره نفرت تماشاگر خارج کردید. جوری بازی کردید که بیزاری ایجاد نکند. در مورد محمدرضا سعدی «یک بوس کوچولو» چه طور؟

*در نظر من اصلاً چیزی تحت عنوان آدم بد وجود ندارد. آدم، آدم است. تمام کارهایی که سعدی می‌کند، تمام کارهایی که سپیدبخت می‌کند، تمام کارهایی که «آدم‌بد»های تمام فیلم‌های دنیا می‌کنند قبلاً از ذهن ما گذشته. برای همین وقتی آرتیست خوبه می‌آید آن آدم‌بد را می‌کشد، ما از درون اقناع می‌شویم. طوری هم اقناع می‌شویم که انگار مطمئنیم ما هیچ وقت جای آن آدم بد قرار نمی‌گرفتیم. ما که هیچ وقت در موضع او نبوده‌ایم و نخواهیم بود. این که می‌گویی بازیگران برون‌د طرف توجیهاتی از قبیل «فلان نقش منفی از من خیلی دور بود»، من اصلاً اینها را نمی‌فهمم. هیچ جا هم چنین چیزهایی نگفته‌ام. من می‌گویم همه آدم‌بدها هم به اندازه خوب‌ها به ما نزدیک‌اند. در ضمن من با این حرف که بگویم فلانی از دید من خیلی هم آدم بدی نیست، اصلاً نمی‌خواهم از نقش دفاع کنم. می‌خواهم بگویم هر آدمی این قدر «ور»های

مختلف دارد، این قدر اجزاء شخصیتی و رفتاری مختلف دارد که ما نمی‌توانیم به این راحتی‌ها به طور کامل بشناسیمش. این را درباره کلیت بشر می‌گوییم و از جمله، در مورد نقش هر آدم که بازی می‌کنیم، صدق می‌کند .

* به همین دلیل هم سعدی را باز طوری بازی کردید که تماشاگر در انتها او را ببخشد؟

* قاعدتاً بله. ولی این خواست خود فرمان‌آرا و فیلمنامه‌اش هم بود. ولی بگذار در این مورد یک نکته را برایت بگویم که شاید جالب باشد. وقتی داشتیم سکانس ورود سعدی به خانه اسماعیل شبلی (جمشید مشایخی) را می‌گرفتیم، جایی که شبلی از آمدن سعدی ابراز خوشخالی زیادی می‌کند و می‌گوید بعد از این سال تو به خانه من آمدی، فرمان‌آرا بعد از بازی من کات داد. این یکی از همان معدود جاهایی بود که گفتم، نکته‌ی را در بازی‌ام مورد اشاره قرار داد و بازی دیگری خواست. آرام به من گفت که برای شخصیتی مثل سعدی، شبلی مثل یک پشه است. خیلی راحت در جواب ذوق‌زدگی او می‌گوید «خب او مدم دیگه». یعنی هیچ همراهی خاصی با اشتیاق شبلی نمی‌کند. من راستش فکر کرده بودم نکند آقای مشایخی از این نوع بازی‌ام ناراحت شود. اما بعد از تأکید فرمان‌آرا دیگر همین خط را گرفتم و تا آخر ادامه دادم. هر چند واقعیت این بود که به تصور من، سعدی در رفتار با دوستش دیگر این قدر سنگدلی نمی‌کرد. ولی خب، او را فرمان‌آرا خلق کرده بود و حتماً بهتر از من می‌شناختش. من هم گذاشتم این سنگدلی از او سر بزند.

* به طور کلی به این که بازیگر در نهایت خودش را به نظر کارگردان بسپرد، معتقدید؟

* خب نمی‌توانم بگویم به طور کلی. ولی در مورد کارگردانی مثل فرمان‌آرا باید همین طور باشد. من در مرحله مطرح شدن بازی در نقش سعدی از جانب آقای فرمان‌آرا، تردیدی داشتم. مدام نگران بودم که با توجه به همراهی همیشگی شبلی و سعدی در طول فیلم، در حالی که تماشاگر یکسره یک ما به ازای عینی

برای پیری سعدی در تصویر دارد و یکسره مکن است پیر بازی کردن مرا در نقش سعدی با پیری شبلی مقایسه کند، نتیجه کار چه می شود. ولی وقتی رضایت را در چشم های فرمان آرا می دیدم، وقتی می دانم او خیلی بیشتر فیلم دیده و سینما می شناسد و می داند چه می خواهد، دیگر جز سپردن خودم به نظرش چه کار باید بکنم؟ ولی این به آن معنا نیست که دیگر هیچ نگرانی ندارم. مثلاً سر همین فیلم «یک بوس کوچولو»، فرمان آرا گفت می خواهیم کار را از سکانس مرگ شبلی شروع کنیم. خوب، این سخت ترین سکانس برای بازی نقش سعدی بود. چون با دوستش دارد به گردش می رود؛ از تپه ماهور می رود بالا، پس باید نوع راه رفتن اش را پیدا می کردم تا تماشاگر باور کند او پیر است و لو نروم. بهترین دوستش می میرد، پس یک عکس العملی باید داشته باشد؛ در ضمن آدم احساساتی شدیدی نیست. اما طوری تنها می ماند کهخ فریاد می زند «ایران». بعد خودش هم دچار اوهام می شود و صدای پسرش را می شنود و انگار از روح پسرش به او ندایی می رسد. از پیری اش هم وحشت می کند. با همان پیری باید بدود. و در نهایت هم فرشته مرگ (هدیه تهرانی) را می بیند. یعنی هر چیز سختی که در فیلم هست و قرار است باشد، در همین سکانس برای سعدی اتفاق می افتد. که من گفتم آقای فرمان آرا، قربانت بروم، با یک سکانس آسان تر شروع کن من یاد بگیرم و پیدا کنم ببینم راه رفتنم خوب هست، خوب نیست، چه طوری است. او گفت بین رضا، ما الآن انرژی مان را که اول کار است و بالاست، می گذاریم برای سخت ترین سکانس. بگذار وقتی خسته شدیم، این سکانس را بازی نکنیم. وقتی سرحال و تر و تازه ایم، کارش کنیم. بعد هم نگران نباش، من هستم. دیدم راست می گوید. او هست. کلاری هم هست. کلاری هم فیلم برداری است که از پشت دوربین، خیلی مواظب بازیگرش است. خوب، به اینها تکیه دادم و بازی ام را کردم. فیلم را که می بینید، هیچ حس نمی کنید این سکانس را اول گرفته اند و احیاناً برخی از رفتارهای بازی سعدی با قبل و بعدش نمی خواند یا مثلاً در حال تست زدن و اتود زدن حالات و حرکاتش هستم .

منظورم این است که بازی برای فرمان آرا، یکی از ویژگی هایش این است که تکیه گاه خیلی خوبی برای بازیگرش است. من الآن ۵۸ سالم است. قاعدتاً با این تجربه ها دیگر نباید محتاج تکیه گاه باشم. ولی بر مبنای آن جمله آقای چاپلین که می گوید هر وقت دیگر اضطراب نداشتی، بازیگری را ببوس و کنار بگذار، واقعاً هنوز دلهره دارم و اتفاقاً دلهره بیشتری دارم. چون ابعاد دنیای بازیگری را بیشتر می بینم. تجربه، به این معنا حتی دلهره آدم را بیشتر می کند. به خودت می گویی من قدیم تر آن نکته و این تئوری را نمی دانستم یا فلان تجربه را که در بازی ام در یکی از نقش ها به دست آوردم، نداشتم. ولی حالا این تجربه را پیدا کرده ام و مثلاً در فلان بازی ام روی پرده چیزی دیده ام که قبلاً بهش توجه نمی کردم. این بیشتر شناختن، دلهره آدم را بیشتر می کند. قبلاً اینها برایم نامشخص بود و ازشان نمی ترسیدم. الآن از آنها می ترسم. به همین دلیل، هر چه نقش جدی تر می شود من به تکیه گاه محکم تری احتیاج دارم. فرمان آرا هم از همه جهت، تکیه گاه محکمی است؛ حتی از نظر فیزیک...

* یعنی به این راحتی نمی افتد! یک نکته یی که می خواهم در موردش کمی جزئیات پردازانه حرف بزنیم و ریشه بسیاری از تعالیم لی استراسبرگ هم به آن برمی گشته، مسئله «رعایت اندازه ها» در بازی است. الآن ما راجع به محمدرضا سعدی بحث می کنیم: سعدی به عنوان یک پیرمرد با کاراکتری که دارد و می گوید هنوز مثل ساعت کار می کند، تبخطر خودش را دارد و آن نوع پیر درب و داغان نیست، به هر حال پیرمرد است. تماشاگر به عنوان پیر او را باور می کند اما اگر ازش بپرسی که نشانه های پیری را در کجاها بازی اش دیدی، نمی تواند آنها را از دل کار تو استخراج کند. سعدی کند حرف نمی زند، صدایش خشن دار و پیر و خسته نیست، به سرفه نمی افتد به این دلیل که کاراکترش هم قرار است با شبلی این تفاوت را داشته باشد. ریتم حرکاتش خیلی کندتر از بازی های دیگرست، اما یک چیزی هست. یک چیزی که باعث می شود پیری اش را باور کنیم .

* این بحث اندازه‌ها در بازی، بحث خیلی درجه یکی است. این همان چیزی است که در اصطلاح فرنگی بهش می‌گویند تایمینگ. **timing** / هر نقشی در جهان، چه روی صحنه و چه جلوی دوربین، اگر تایمینگ‌اش رعایت شود، کار تمام است. نقش درست از کار درمی‌آید. این مسئله را یک بار مخاطبان در مورد نقش من در فیلم «همیشه پای یک زن در میان است» هم اشاره کردند. من آنجا نقش کمدی بازی کرده‌ام. کمدی خیلی خیلی «رو»یی هم هست. خب، چرا مردم می‌خندیدند؟ خودم فکر می‌کنم فقط به دلیل تایمینگ. در مورد جوک گفتن هم درست همین طور است. اگر تایمینگ‌اش را رعایت کنی، جوکات خنده‌دار می‌شود. باید بدانی چه وقت وسط جوک مکث و سکوت کنی، چه وقت ضربه آخر را بزنی، چه وقت تند تند از روی بعضی جمله‌ها بگذری و الی آخر. در بازیگری این تایمینگ، جادوی اصلی است. در بازی به نقش‌های کمدی، این تایمینگ بیشتر مشخص می‌شود. «رو»تر است و بیشتر دیده می‌شود. در نقش‌های درام و جاهایی که پیچیدگی نقش کمی بیشتر است، این تایمینگ خیلی درونی‌تر است و به راحتی دیده نمی‌شود.

* منظورتان دقیقاً خود مفهوم زمان‌بندی در بازی است؟ یعنی این که مثلاً کجای یک دیالوگ، چند

ثانیه مکث بگذاریم و از این قبیل زمان‌بندی‌ها؟

بله. زمان‌بندی خود بازی. مثال آشکارش را در ارتباط با همین فیلم «همیشه پای یک زن در میان است» می‌زنم که چون در کمدی «رو»تر است، بهتر مفهوم شود. مثلاً می‌خواهی به تماشاگر بگویی من معلولم؛ در ضمن بعداً تماشاگر بفهمد که معلول نیستی. پس باید نوعی معلول بازی کنی که تماشاگر یکی دو لحظه تا بیاید در معلولیت تو شک کند، زود یادش برود یا دوباره متقاعد شود که معلولی. بعداً که نشانش دادی معلول نیستی، یادش بیاید و بگوید، راست می‌گوید. فلان جا فلان حرکت را کرد. باید می‌فهمیدم که واقعاً معلول نیست. یکی به بغل دستی‌اش این را می‌گوید که متوجه شدی برای چه آن حرکت

را کرده بود؟ و با هم به این حس می‌رسند که زمان اجرای لحظه خوب بوده. در آن نقش من حتی در حد کم‌دی فارس، خیلی رو بازی کردم؛ مثل لحظاتی که از خودش صداهاى عجیب و غریب درمی‌آورد و منشی‌اش این صداها را ترجمه می‌کند. حالا همین را کمی بیشتر طول بده؛ تماشاگر دیگر نمی‌خندد.
*حتی ممکن است دچار چندش بشود.

*یا اگر کمی کمتر طولش بدهی، تماشاگر ممکن است طنز ماجرا را نگیرد و قضیه برایش زیاده از حد گذری و گذرا برگزار شود. بازیگر و کارگردان باید هر دو بدانند که آن حد لازم عمل یا عکس‌العمل کجاست و چه قدر است. مثلاً در مورد یک جمله یا عبارت بامزه و تکرارشونده، مثلاً روی صحنه تئاتر یک جمله‌ی می‌گویی و تماشاگر می‌خندد. اگر می‌خواهی تکرارش کنی، دفعه دوم که می‌گویی باید زمانش کوتاه‌تر از دفع اول باشد. اگر دفعه سومی هم در کار باشد، باید سریع‌تر از هر دو دفعه قبلی بگویی. چون اگر به همان اندازه طولش بدهی، دیگر برای تماشاگر خنده‌دار نیست. دفعه چهارم و پنجم، باز کوتاه‌تر و سریع‌تر. تا این که می‌رسد به یک کد. یک اشاره بسیار کوچک که می‌کنی، تماشاگر فوراً می‌گیرد و می‌خندد. ولی بعضی از کم‌دین‌های ما همین نکته را نمی‌فهمند. در تکرارهای بعدی هم به همان اندازه طول می‌دهند. این هم البته گاهی ممکن است بخنداند؛ ولی فقط تماشاگر خیلی خیلی عام را. تماشاگری که کمی فیلم دیده باشد، حتی مثلاً کم‌دی‌های خوب سینمای خودمان را دیده باشد، دیگر از چنین تکراری خنده‌اش که نمی‌گیرد، هیچ؛ عصبی هم می‌شود.

*همین نکته را در مورد «یک بوس کوچولو» و نقش محمدرضا سعدی چه طور توضیح می‌دهید؟
*خب ما در زمینه بازی نقش پیر، یک تلقی سنتی نمایشی داریم که مثلاً صدا باید خش‌دار باشد و پشت خمیده باشد و ... که من نمی‌خواهم آنها را اجرا کنم. پس باید چه کارکنم تا تماشاگر پیری مرا قبول کند؟ این جا یک راهی وجود دارد. این که یک سری کد بین خودت و تماشاگر بسازی. وقتی تماشاگر این

کدها را گرفت، دیگر لازم نیست ادامه اش بدهی. قبول می کند. مثلاً این کد که من سنم زیاد است و چمدانم را نمی توانم از پله ها بالا بیاورم. اولین پلانی که سعدی وارد می شود و دم در خانه شبلی می رسد، چون پیر است، استراحت لازم دارد. باید نفسی بکشد و بعد حرف بزند. اما در عین حال آدمی است که می خواهد بگوید من خسته نشدم. ولی تماشاگر می بیند که او خسته شده و همین می شود یک کد. من این کد را در همان صحنه به تماشاگر می دهم. یا مثلاً جایی می خواهد از تپه یی برود بالا. چون پیر است با طمأنینه بیشتری بالا می رود. این هم می شود یک کد. یا در همان بیست دقیقه معروف فیلم که سعدی و شبلی در همان شب اول با هم حرف می زنند، جایی سعدی درباره قوای جسمانی اش به شبلی می گوید که کیفیت مهم تر از کمیت است. من در حین همین دیالوگ، یک پایم را بند می کنم و می اندازم روی آن یکی پایم؛ و در همین حال «آه» بلندی می گنیم. خب این کدی است که به تماشاگر می گوید این آدم حتی در کیفیت جسمانی هم مشکل دارد. پایش را نمی تواند بلند کند، اما ادعاهای دیگر می کند. این کدها را الآن به طور کامل به یاد ندارم. ولی وقتی داشتم بازی می کردم، کاملاً درموردشان فکر کردن بودم و چیده بودم. مهم این بود که می خواستم هر کدی را بدهم و بعد هم رهایش کنم. یعنی تأکید بیش از حد بر آن نکنم تا از تأثیر بیفتند یا به آن شیوه های سنتی نمایش شخصیت های پیر نزدیک شود. اینها هم قواعد دنیای نمایش است. یک پیر در زندگی به طور دائمی این کدها را دارد. ولی در دنیای نمایش، گاه اشاره یی کافی است. باز به همان نکته می رسم که می گویم بازیگری، نمایش است و زندگی نیست.

*همین رعایت اندازه ها را در نمونه هایی از فیلم «خاک آشنا» بررسی کنیم: جایی هست که خاتون (مریم بوبانی) از این که باید دندان هایش را درست کند، حرف می زند و بهمن نامدار که شما نقش اش را دارید، می گوید همان کس که دندان دهد، نان دهد و این که دولت با ایو اوضاع گرانی احتمالاً حاضر نمی شود به کسی دندان بدهد تا مجبور شود نان اش را هم بدهد. بعدش از آن موقعیت هایی است که ما در

زندگی عادی معمولاً با قهقهه یا با صدای بلند می‌خندیم تا به طرف بگوییم که شوخی کرده‌ایم. و شاید حتی به لفظ هم بگوییم که «شوخی کردم». ولی نامدار نمی‌گوید. می‌گذارد خاتون کمی در بهتش بماند. اما لبخندش هم خفیف است و به حد قهقهه نمی‌رسد.

نقشه ذهنی من برای این شخصیت، اولین نکته‌اش این بود که نامدار آدمی غارنشین است. غارنشینی برای خودش مشخصاتی دارد. یک بار شادمهر راستین می‌گفت که در بازی‌ام کمی خمیدگی پشتم را دیده. و همین طور این را که دست‌هایم کمی آویزان است. کمی شبیه انسان اولیه که غارنشین بود. خیلی اتفاقات در این رعایت اندازه‌ها مثل رانندگی به طور ناخودآگاه پیش می‌رود. ولی این را واقعاً بهش فکر کردم تا اجرا کردم. بعد آن را سپردم به ناخودآگاهم. یعنی دیگر وقتی حالت ایستادن و راه رفتن نامدار را پیدا کردم، مدام بهش فکر نمی‌کردم. او را همان طور می‌دیدم و اجرا می‌کردم. زندگی نمایشی نامدار برایم به این شکل، ملکه شده بود. این را می‌گویم چون اگر آن خودآگاهی به طور مداوم در کار بازیگر باشد، حتماً حس می‌شود و توی ذوق می‌زند. نکته یا کد دوم این است که این آدم از همه بریده و قوم و خویش‌هایش را هم نمی‌بیند و آمده اینجا در انزوا روزگار می‌گذراند و کار می‌کند. پس به خاطر همین بریدن و دل‌کندن، اصلاً به کسی نگاه هم نمی‌کند. یعنی در صورت کسی دقیق نمی‌شود. توی فیلم تا زمانی که عشق قدیمی‌اش شبنم (رویا نونهالی) می‌آید، نامدار نه به کسی به طور مستقیم و باتأکید نگاه خاصی می‌کند و نه می‌خندد و نه عکس‌العمل بیرونی شدید و محسوسی دارد. در دشت و صحرا هم که راه می‌رود، پایین را نگاه می‌کند. خب این همه منظره، چرا نگاه نمی‌کند؟ چون انگار از زیبایی‌ها هم بریده است. با تنها کسی که نزدیک است، همان خاتون است. که این هم در حد همین یکی دو شوخی است که اشاره می‌کنی. تا قبل از حضور شبنم، با تنها کسی که در فیلم حرف می‌زند، همان چوپان است. مأمور نیروی انتظامی هم دیالوگ گذرا و عبوری با نامدار دارد و دیالوگ برقرار کردن نامدار و بابک هم خیلی تدریجی و آرام آرام است. آن

لبخند خفیف و ضعیفی که می‌گویی، نشان می‌دهد که نامدار چیزی که به ذهنش رسیده و گفته و رفته. حالا حتی انگار حوصله شوخی خودش را هم ندارد! چیزی بین لبخند زدن و این که انگار می‌خواهد همین لبخند را هم نزند. اینها را من باید ریز ریز بچینم تا برسیم به سکانس شام که دیگر قهقهه بزنم. چون شبم آمده و سر میز با من و بقیه نشسته .

*که البته در این نسخه سانسور شده روی اکران، قهقهه نمی‌زنی. چون آن شوخی‌هایی که خانم سالاری (نیکو خرمند) مطرح می‌کند همه حذف شده؛ چه رسد به خنده نامدار! پس به هر حال، اندازه بعضی رفتارها و حرکتهای بازیگر در یک سکانس، برمی‌گردد به این که در کدام سکانس دیگر به آن حرکت برمی‌گردد یا شکل کامل‌ترش را باید به نمایش بگذارد. جایی کاری را نمی‌کنی تا جای دیگر که کردی، به چشم بیننده بیاید .

*برای این که اندازه آن یکی درست از آب دربیاید، باید مقیاس اندازه‌های قبلی هم با آن بخواند. اغلب این کارها مثل محاسبات معماری است. با این تفاوت که چون در ناخودآگاه بازیگر اتفاق می‌افتد، خیلی متر و معیار و خط کش ندارد. یا درست از کار درمی‌آید و یا نمی‌آید. نمی‌شود گفت کمی این نقطه‌اش را جا به جا کن یا کمی آن لحظه‌اش را امتداد بده تا درست شود. مثلاً در مورد گریه‌های نامدار در «خاک‌آشنا» این موضوع قابل طرح است. یک جایی سر این که بابک (بابک حمیدیان) می‌گوید من جایی را ندارم که بروم، اشکی در چشمش جمع می‌شود.

*یا شاید برای توصیف بهتر «اندازه» بازی، درستش این باشد که بگوییم کمی خون و سرخی در چشم‌هایش می‌افتد...

بله. یک بار هم وقتی خبر سرطان شبم را می شنود، باز اشکی در چشم می آورد که نمی چکد و سرازیر نمی شود. بعد در نهایت آن جایی که دوستش را کشته اند، باید اساساً گریه کند. پس باید آن تدریج و اشک های خفیف را برای به چشم آمدن این گریه درست و حسابی انتهایی نگه داریم...

* و باز هم مجبورم بدون رضایت قلبی ام یادآوری کنم که خوانندگان ما این سکانس و گریه نامدار را کاملاً عجیب و بی دلیل می دانند. چون اشاره شفاهی به مرگ دوست نویسنده اش سانسور شده... جای دیگری هم هست که بابک در کنار آن نهر یا برکه، از این می گوید که مادرش خودکشی ناموفق او در ۱۷ سالگی را هم دست می انداخته. نامدار واکنش کوتاه و کوچکی دارد که لحظه یی به خودمان می گویم دارد گریه اش می گیرد. در واقع باز بیشتر چشمش خون می افتد و گریه یی در کار نیست. طوری که بعدش تماشاگر در این فکر که گریه کرد، شک می کند و به خودش می گوید احتمالاً اشتباه دیدم. او آدمی نیست که برای این موقعیت پسر خواهرش غمگین بشود.

* باز این هم به آن شکل دو دوتا چهارتایی، محاسبه شده و خودآگاه نیست. من همیشه این را می گویم که بازیگر یک ناخودآگاه فرمانده دارد و یک بدن آماده که هر چه آن فرمانده گفت، بتواند اجرا کند. مثلاً وقتی گفت یا تشخیص داد که بپری یا بنشینی، تو باید واقعاً بپری یا بنشینی. باید این آمادگی و انعطاف و انعکاس بدن را داشته باشی که سریع و به موقع و در جا و زاویه درست، بنشینی. این را زمانی دکتر علی رفیعی گفت که خیلی از بازیگران، ممکن است ناخودآگاه شان مثلاً ۲۲۰ ولت باشد و بدن شان و آن انعطاف و سرعتی که باید برای اجرای فرامین آن ناخودآگاه داشته باشد، مثلاً ۱۱۰ ولت یا حتی کمتر. برعکس اش هم هست؛ که کسی آمادگی بدنی اش کامل و فراتر از کافی باشد، اما ناخودآگاه در فرامینی که به آن بدن می دهد، بسیار ضعیف باشد و نتواند مسلط شود. در هر دو حالت، کار درست پیش نمی رود. کل پروسه بازیگری همین ایجاد هماهنگی بین این دوست. اگر کسی بتواند در بدنش همان آمادگی را به وجود

بیاورد که ناخودآگاهش دارد یا می‌طلبد، یعنی مثلاً هر دو را به ۲۲۰ ولت یا هر دو را به ۱۱۰ ولت برساند، بازیگر موفق است. ما در حقیقت کوشش می‌کنیم این دو را به تعادل برسانیم.

آن جایی که بابک می‌گوید مادرش گفته که تو حتی عرضه خودکشی را نداری، خب، مام نامدار خواهرش را می‌شناسد. می‌داند که او چه موجود وحشتناکی است. در ضمن، معنای عشق را هم می‌داند. تماشاگر بعدتر در فیلم خواهد فهمید که نامدار معنای عشق را هم می‌داند و آن را تجربه کرده. نسبت به انسان‌ها هم شناخت دارد و موقعیتی مثل خودکشی احتمالاً با زندگی و اطرافیانی که او داشته، چندان برایش غریبه نیست. پس آن جا که بابک این را می‌گوید، نامدار از همه جهت درونش به هم می‌ریزد. حالش بد می‌شود و این فقط یک دلسوزی ساده نیست. موضوع عمیق‌تری است. پس نباید جلوه بیرونی چندان شدیدی داشته باشد. در ضمن نامدار هنوز بابک را آن قدر نزدیک و «محرم» حس نمی‌کند که بخواهد جلوی گریه کند یا بگذارد او اشکش را ببیند. در نتیجه، سعی می‌کند گریه‌اش را از او پنهان کند. با این همه، او که نمی‌خواست درگیر این نوع تعلقات انسانی و خانوادگی بشود، این جا عملاً درگیر شده و بیننده دارد می‌بیند که نامدار آن قدرها که خودش فکر یا ادعا می‌کرد هم سنگدل نیست. من این جا و در مرحله اجرا دیگر به هیچ حرکتی به طور آگاهانه فکر نمی‌کنم. هر دستوری که ناخودآگاه می‌خواهد بدهد، بدهد. بدنم را برای هماهنگی با آن آماده کرده‌ام. بنابراین این که سگرمه‌هایم چه قدر توی هم می‌رود، این که بیشتر ابروها حالت گریه و بدحالی را نمایش می‌دهند یا خونی که در چشم‌ها می‌دود، همه به فرآیند ناخودآگاه تبدیل می‌شوند. مهم آن احوال درونی نامدار است که می‌شناسمش؛ و باز مهم اندازه بیرونی کردن این احوال است که می‌دانم تا چه حد باید باشد. پس دیگر چیزی را خیلی کنترل نمی‌کنم و می‌سپرم به ناخودآگاهم و بدنم که در همان تعادل و هماهنگی که گفتم، با هم عمل کنند. این مسیر هم از ابتدا تا آن جایی که تماشاگر ببیند که نامدار بالای سر بابک کتک‌خورده رفته و تا آن حد برایش نگران است و

می فهمد که نامدار دیگر عملاً درگیر عواطف انسانی شده و دیگر خواهرزاده اش را رها نمی کند، به تایمینگ احتیاج دارد. همه چیز را یکی یکی می چینیم و اندازه ها را کم کم رعایت می کنیم تا برسیم به آن جا و دل بستگی نامدار را به تماشاگر منتقل کنیم. باز اشاره می کنم که این روند باید در فیلمنامه هم موجود باشد تا بازیگر بتواند به تایمینگ درستی برایش اجرایش برسد. در فیلمنامه های فرمان آرا این کار برای بازیگر بسیار ضرورت دارد، چون همیشه خودش در مراحل نوشتن به روند تدریجی تغییرات و تصمیم های آدمی فکر کرده .

* در همین ماجرای رعایت اندازه ها، پدیده های قابل اندازه گیری هم وجود دارد. تا این جا ما داشتیم از پدیده های غیرقابل اندازه گیری مثل نگاه و میمیک و حرکات ابرو و اینها حرف می زدیم. ولی مسئله صدا چیزی است که در ولوم صدا و چه در تن صدا، می شود اندازه گیری کرد. جایی که نامدار کنار تخت بابک زخمی و خونین می نشیند و ازش می پرسد که و چه او را به آن حال و روز انداخته، شما دیالوگ را با نجواگری می گوئید. ولی طوری که به گوش برسد. این تصمیم ها هم ناخودآگاه اتفاق می افتد؟

* کاملاً. این جا هم من فکر نمی کنم که حتماً باید این طوری بگویم. می سپرم به ناخودآگاهم و او مرا به این حس یا به قول تو به این تصمیم می رساند که این جا پچ پچ بهتر است. ببین، بگذار این طوری توضیح بدهم. همیشه به بازیگران جوان این توصیه را می کنم که وقتی سرصحنه می رویدف به این فکر نکنید که چه حرکتی باید انجام دهم. به این فکر کنید که نقش تان در آن موقعیت به خصوص که قرار است بازی کنید، چه حالی دارد. اگر آن حس و شرایط درونی را درست درک کنی و به ناخودآگاهت بسپری و بدنت را هم آن قدر آماده کرده باشی تا هر چه این ناخودآگاه دستور داد، انجام دهد، بدنت رفتار یا حرکتی انجام خواهد داد که مخصوص خود توست. و حتی از این نظر منحصر به فرد هم خواهد بود. چون فقط تو در جهان این حرکت را به دستور ناخودآگاهت برای آن موقعیت و حس به خصوص انجام می دهی. ولی

وقتی از قبل فکر کنی که دقیقاً چه حرکتی می‌خواهی انجام بدهی، از فیلم‌هایی که دیده‌ی یا آدم‌های دیگر الگوبرداری می‌کنی و این اتفاق حتی به طور ناخواسته می‌افتد. بنابراین کاری می‌کنی که متعلق به خودت نیست .

*در آن سکانس که با نجواگری دیالوگ گفتید، با صدابردار مشکلی پیدا نکردید؟ چون در سینمای ایران همیشه صدابرداران این مشکل را با بازیگران و حتی با کارگردانان دارند که مدام می‌گویند آرام حرف نزنید، بلند بگویید و ... هیچ اجازه طبیعی بودن در زمزمه‌ها و حرف‌های زیرلی را نمی‌دهند.

*خوشبختانه اصلاً مشکل نداشتیم. کلاً مام نامدار ادمی است که بلند حرف نمی‌زند و همه چیز را زیرلی می‌گوید. من همان اوایل به همین شکل دیالوگ گفتم تا ببینم چه اتفاقی می‌افتد. آقای حسن زاهدی را که صدابردارمان بود، از قبل می‌شناختم. ولی باز در این کار نامدار نوع حرف زدن خاص خودش را داشت و باید تمرین می‌کردیم تا صدای بازیگر و عادات فنی صدابردار با هم هماهنگ شود. من این تجربه را داشتم که برخی صدابردارها وقتی حس می‌کنند بازیگر آن قدر که آنها انتظار دارند، داد نمی‌زند و با شرایط خاص خودش و نقش دیالوگ می‌گوید، بعد از یکی دو پلان در گوش بازیگر می‌گویند کمی انرژی‌اش را بیشتر کن. چون نمی‌خواهند به آن جمله کلیشه‌ی معروف «بلندتر بگو» متوسل شوند، می‌گویند انرژی‌اش را بیشتر کن! ولی من دیدم آقای زاهدی هیچ چیز نمی‌گوید. هر چه قدر من زمزمه می‌کنم و به این طرز دیالوگ‌گویی نزدیک‌تر می‌شوم، او هیچ چیز نمی‌گوید. یک بار سر ناهار رفتم کنارش و گفتم حسن تو نمی‌خواهی چیزی به من بگویی؟! گفت مثلاً چه بگویم؟ گفتم مثلاً بگویی یک کمی بندتر حرف بزن. گفت من که نباید این کار را بکنم. تو داری بازی می‌کنی و من باید صدای تو را ضبط کنم. نه صدایی را که خودم می‌خواهم. تو هر طور دوست داری، بازی کن. حتی رعایت مرا هم نکن. همان کاری را که لازم می‌دانی، بکن. من باید خودم و امکاناتم را با تو هماهنگ کنم .

*خیلی‌ها این ایراد را به «خاک‌آشنا» یا به فیلم‌های دیگر فرمان‌آرا وارد می‌کنند که دیالوگ‌های مشخص و مؤکد قابل تیتراژ شدن زیاد دارد. مثلاً آن بخش کنار مقبره کوروش در «یک بوس کوچولو» که مثال معروفش است. گفت و گوی ما درباره بازیگری است و کاری به بد و خوبی این روش دیالوگ‌نویسی نداریم. می‌خواهم بدانم برای این نوع دیالوگ‌ها چه کار می‌کنید؟ خب دنیای فرمان‌آرا دنیایی نیست که بگویی حالا بیاییم این دیالوگ را کمی نهان‌تر کنیم و اینها. اگر می‌خواست، خودش ادبیات و کنایه‌پردازی لازم را داشت که نهان‌تر بنویسد. بنابراین به عنوان بازیگر باید طوری بیانش کنی که دیالوگ، خیلی گل‌درشت به نظر نیاید. یکی از نمونه‌هایش در «خاک‌آشنا» جایی است که مام نامدار خطابه‌ی می‌گوید در وصف این که وابستگی از مریضی هم بدتر است. هم باید حکم صادر کنید و هم باید جوری بگویید که بیننده به خودش بگوید راست می‌گویدها!

*این باز به زندگی واقعی برمی‌گردد. ما در زندگی واقعی بارها و بارها خطابه می‌گوییم. این روزها که این حوادث در خیابان‌ها و اطراف ما جریان دارد، نمونه قابل‌اشاره‌ی است. چه قدر پیش آمده که این روزها آدم‌ها در جایی که جمع‌اند، خبرهای مشابهی را به هم می‌گویند. یکی چیزی را تعریف می‌کند، آن یکی همان را باز چند دقیقه بعد برای جمع بازگو می‌کند. البته با بیانی دیگر. و نفر سوم باز چندین دقیقه بعد ممکن است همین کار را بکند. کسی هم نمی‌گوید چرا تکرار می‌کنید. همه این حرف‌ها هم عین بیانیه‌های احزاب است. صراحت و شعار و حالت خطابه و حالت حکم صادر کردن در آن وجود دارد.

*در واقع خیلی جاها نیازمان بیشتر به خود گفتن این حرف‌هاست تا به شنیده شدنش...

... یا حتی به معنایش نیاز کمتری داریم. نیاز اصلی این است که نوعی عقده‌گشایی کنیم و آن را بگوییم. چون در گلوی مان مانده و گیر کرده. خب من می‌گویم این تجربه را در زندگی عادی داریم. اگر خود ما در آن مقبره کوروش باشیم و چند جوان ببینیم که فکر کنیم اینها نمی‌دانند کوروش اولین منشور

حقوق بشر را نوشته، مگر به آنها نمی‌گوییم؟ خب می‌گوییم. کار محمدرضا سعدی هم همین است. در زندگی کسی نمی‌گوید اینها شعار است. برای همین اگر بازیگر بتواند این دیالوگ‌ها را به متن روزمرگی بیاورد و طوری بگوید که به جای خطابه، به بخشی از زندگی عادی نقش تبدیل شود، برده است. هم به خودش و هم به فیلم، بهترین کمک را کرده. این طوری دیگر به نظر نمی‌آید که جنبه محکم و به قول تو تیتروار دیالوگ، خیلی آشکار شده است. اگر واقعاً یک جاهایی آدم‌ها حس می‌کنند دیالوگ به شعار تبدیل شده، باید قاعدتاً تقصیر من بازیگر باشد. ما در سینمای ایران بارها می‌بینیم یا درست تر بگوییم، می‌شنویم که بازیگران دیالوگ عادی روزمره را، مثلاً جمله ساده « دلم برات تنگ شده بود» را طوری می‌گویند که انگار دارند مهم‌ترین شعارهای بشریت را می‌دهند. ولی وقتی یک شعاری خودش بار معنایی محکمی دارد و این خطر وجود دارد که به شعار شبیه شود، اگر این اتفاق گاهی بیفتد، قاعدتاً تقصیر من بازیگر است که نتوانسته‌ام آن را در دل زندگی روزمره هضم و جاری کنم و جلوی شعارنمایی‌اش را بگیرم.