

از آنها دیگر بعید بود

با پرویز پرستویی درباره نمایش "فنز" و بازی در تئاتر و سینما – قسمت سوم

چاپ شده در : روزنامه شرق

زمان انتشار : شهریور ماه ۱۳۸۴

قسمت سوم

متمرکزتر شدن این گفت و گو بر جزئیات نمایش "فنز" F.A.N.S / نوشته و کار محمد رحمانیان و روابط شخصیت ها و نسبت آنها با فوتبال و مضمون تعصبات کور در متن و اجرا، همچنان بر محوری پیش می رود که حرف های پرستویی را به مباحث کلی مربوط به شناخت و تحلیل بازیگری بیشتر پیوند می زند تا صرفاً همین نمایش. بخش آخر نیز چنین مسیری دارد:

*

*

□ فرانکی شلتون در مجموع حالتی دوگانه دارد. تا حدود دوسوم اولیه کار بسیار متعصب و خشن و منفی به چشم می آید و حتی دیالوگ‌هایی دارد که انگار با لحن خطابه همراه است و دارد به صراحت تکلیف خودش و بقیه را روشن می کند مثل آنجا که می گوید: «اهل خونه باید بفهمن که رئیس کیه» یا دیالوگی در اواخر کار که درباره دلیل تصاحب جام جهانی ژول ریمه می گوید: «من خود ملت‌ام» در حالی که اواخرش عاطفی تنها مانده و دست کم پشیمان به نظر می رسد. با این دوگانگی چطور کار کردید؟

- این نکته کلی که هیچ آدم کاملاً بد و از پایه و اساس بدی وجود ندارد، واقعاً هم ناشی از تجربه‌هایم است و هم اعتقادم. رضا کیانیان یک شوخی‌ای دارد که می گوید طرف بد نیست اطرافیانش بدند! و خیلی وقت‌ها واقعاً همین‌طور است. حال و هوا و فضا و موقعیت و مناسباتی که آدم در آن قرار می گیرد تصویر بدی از او می سازد. فرانکی شلتون را واقعاً این‌جوری دیدم. همان‌طور که رضا مارمولک را این‌طور دیدم و در واقع شخصیت‌اش را آنقدر با همین حالت به قول شما دوگانه ساختیم که اصلاً در منبر آخر تازه

کامل می شد. این منبر آخر به طور مشخص در متن فیلمنامه «مارمولک» نبود، با کمال تبریزی و حبیب رضایی و گپ و مشورت و تبادل نظر، عملاً آن را نوشتیم و به اجرا درآمد. آن دو قطره اشک پایانی اصلاً انگار دارد رضا مارمولک را تطهیر می کند. تبریزی به طور مستقیم به من نگفته بود که آنجا گریه کنم. ولی من هیچ وقت چیزی را در رفتار یا تصمیم های بازیگر فردی نمی بینم. مسیر صحبت و هدایت تبریزی طوری بود که من گریه را هم مؤثر دیدم. دیدم این مسأله که رضا می خواهد بگوید قصد توهین به آن لباس را نداشته با این گریه درست و کامل از آب درمی آید. خب، کمال تبریزی می توانست بگوید این اشک را نریز. مثل خیلی جاها که می گفت رفتار یا بازی ام را عوض کنم و آن کاری را که به طور بداهه کرده بودم نکنم ولی اینجا نگفت و راضی بود. پس معلوم است که در مسیر خواسته های انتخاب و عمل کرده بودم. اینها به نگاه و جهان بینی کارگردان برمی گردد. اگر جهت نگاهش با آن اعتقاد انسانی که گفتم همخوان باشد، می گذارد حالت دوگانه شخصیت را در اجرا بیاوری .

□ رحمانیان هم این طور بود؟

-رحمانیان در واقع هم این طور بود و این فرصت را به بازیگر می داد و هم به شکل بسیار هوشیارانه ای همه لحظات نمایش را در کنترل داشت. مثل بیشتر کارگردان های خوب، او ترکیبی از میدان دادن به بازیگر و در اختیار گرفتن کامل او بود. این را بگویم که من همیشه بیننده پیگیر کارهایش بودم، او را از قبل از انقلاب می شناسم. همیشه فکر کرده ام که او یکی از بکرترین آدم های تئاتر ما است. به لحاظ سنی ممکن است از من خیلی کوچک تر باشد ولی حتی در شرایط سنی آن موقعش وقتی به دیدن کاری از او می رفتم مثل «عروسک ها و دلقک ها» یا کار «مصاحبه» در این سالها، همیشه فکر می کردم که با خیال راحت می توانم بنشینم و یک کار خوب ببینم و اطمینانی که به همین کارها داشتم که در خارج از کشور می گذشت مرا نسبت به متن «فنز» پیشاپیش مطمئن می کرد. بعدتر که متن کامل شد موقع تمرین دیدم

رحمانیان همه میزانشن ها برایش معلوم است. هر حرکتی را با شدت و تندی مشخص و در زاویه مشخصی می خواهد. تغییر جهت یا سرعت را فقط وقتی قبول می کند که با فکر یا مسیری که در نظرش بوده ضدیتی نداشته باشد. همه چیز برایش مشخص بود. به نظرم می آید که رحمانیان موقع نوشتن متن کاملاً عملاً یک دور نمایش را بازی کرده و نوشته؛ با جهت حرکت و میزانشن و همه جزئیات. خوب هم بازی کرده: این از حرف های مشخصی که بعداً موقع کار با بازیگران می زند و برای همه اش مثال عینی و فیزیکی و میمیکی دارد معلوم است .

□ و دیده ام که او از کارگردان هایی است که برای بازیگر بازی می کند و موقع هدایت بازیگران فقط به توضیح اکتفا نمی کند .

-شاید گاه با توضیح و با طلب کردن اجراها و اتوهای مختلف از بازیگر بخواهد به نتیجه برسد. ولی خیلی وقت ها هم بازی یا زمینه بازی را به بازیگر نشان می دهد و بعد از او می خواهد آن حالت را در چهره یا حرکاتش نشان بدهد. در هر دو حالت میزانشن را خودش تعیین می کند و از آن کارگردان هایی نیست که مثلاً بر حسب راحتی بازیگرها یا فضا و ابعاد سالن و صحنه میزانشن را تازه در اجرا به دست بیاورد یا به بازیگران و بقیه واگذار کند. شکل کار را کاملاً دیده و در ذهنش کروکی دارد .

□ این جور وقت ها خودتان را به کارگردان می سپرید؟

-عملاً بله. کاملاً به کارگردان بستگی دارد. در مجموع از آن دسته بازیگرانی ام که معتقدند جلوه نهایی نقش موقعی شکل می گیرد که بازیگرش معلوم می شود و تمرین می کند و به آمادگی می رسد. گاهی وقتی نقشی به مرحله اجرا می رسد بازیگر متوجه می شود در متن چیزهایی هست که موقع اجرا می رسد بازیگر متوجه می شود در متن چیزهایی هست که موقع اجرا با هم تناقض دارند یا اصلاً به اجرا در نمی آیند. کارگردان به درستی می تواند اینها را بپذیرد و تغییر بدهد. به نفع کار خودش است. گاهی بازیگر به

رهایی ها و انرژی آزاد کردنهایی نیاز دارد که لحظه ها یا اجزای خاصی در متن مانع اش می شوند. مثل اسبی می شود که دارد چهار نعل می رود و به مانعی برخورد می کند و نمی پرد. ایست می کند. خب نتیجه اش زمین خوردن سوار است! یعنی کار لطمه می خورد. ولی در مسیر و در شروع کار جزو بازیگرانی هستیم که زیاد حرف نمی زنند. از خودم ذهنیات پیشاپیش به کارگردان نمی دهم. نمی خواهم برای خودش تقسیم بندی ذهنی بکند که مثلاً با این خیلی مشکل خواهم داشت یا این می خواهد خیلی چیزها را در کارش تغییر بدهد یا غیره. این را به خیلی از بازیگران حرفه ای و دوستانم هم گفته ام. گفته ام برای کارگردان از ابتدا ناآرامی ذهنی ایجاد نکنیم. جلوی گارد نگیریم و کاری نکنیم که او هم گارد بگیرد. بگذاریم و اجازه بدهیم بعد از آن که برداشت هایمان از متن با خواسته های او یکی از آب درنیامد حس هایمان را مطرح کنیم. آن هم اول در اجرا، نه در بحث و صحبت. یعنی به جای بحث با او دست پر سر صحنه یا سر تمرین برویم. چندین و چند شکل برای اجرای کار در نظر داشته باشیم و همه را برایش به نمایش بگذاریم و ببینیم کدام به ذهنیت اش نزدیک تر است. در مورد برخی کارگردان های خاص این کار از این جهت برایم مهم است که می فهمم آنها چه می خواهند و سعی می کنم به همان نزدیک شوم. مهم است که ببینم کارگردان خودش کار را چگونه دیده؟ چه خط و ربط و چه کروکی مشخصی در ذهن داشته؟ و خیلی وقت ها درست یکی از آب درمی آید و بین برداشت های من و آنچه او در ذهنش دیده، گاه فاصله ای نیست .

□ این از آن عناصری است که در سینما و تئاتر با هم تفاوتی ندارد .

-درست است. منظور من هم این بود که چه در سینما و چه در تئاتر این تعادل لازم است. در سینما مثلاً یک جاهایی بوده که من از متن یا در واقع از ذهنیت کارگردان عقب بوده ام. در «مومیایی ۳» اتفاق افتاد که من طبق عادت هر نما را با چند شکل بازی پیش خودم آماده می کردم که دست خالی سر صحنه نروم. ولی تنها کاری بود که من با محمد هنرمند غافلگیر می شدم. می دیدم همه راه ها را فکر کردم غیر از آن

چیزی که توی ذهن او است و عملاً همانی شد که گفتید: خودم را سپردم به کارگردان و سعی کردم آنچه را که می گوید اجرا کنم. نقش عوامل دیگر هم همین طور است. در همین فنز برای من جالب و مفید است که بدانم محسن شاه ابراهیمی طراح صحنه و لباس فرانکی شلتون را چه طور می بیند؟ حس می کند تی شرت او باید چه رنگی باشد؟ یا پالتوی بلند مشکی اش چه فرمی داشته باشد. آنچه او در کارش برای فرانکی طراحی می کند به من بازیگر نقش فرانکی «رفتار» می دهد. گاه با اضافه کردن یک تی شرت قرمز کل یک صحنه یا حس من در آن صحنه عوض می شود و تکمیل می شود. تئاتر همیشه همین طور است. همه اینها را انگار رحمانیان در ذهنش دیده بود. هر بار که میزانشی را گوشزد می کرد چراغ ذهن من می زد که چه میزانشی درستی؛ و فقط به این فکر می کردم که باید درست اجراش کنم. شاید بعضی ها با بعضی نکات متن مسأله داشته باشند اما به نظرم در درستی میزانشی های رحمانیان نمی توانند شکی مطرح کنند. در کار او همه چیز سرچایش است و ما فقط سعی می کردیم مجریان خوبی برای ایده هایش باشیم .

□ می خواهم درباره چند لحظه مشخص در مسیر شخصیت فرانکی سؤال کنم و شما توضیح بدهید که چطور و با چه ترکیبی از حس و تکنیک، این لحظه ها را بازی کردید یکی اش لحظه ورود است. خب پرویز پرستویی که دارد بعد از هشت سال فاصله، کار تئاتر می کند بعد از دو شخصیت سانی و آگنس، با بیان توفانی و سریع گزارش فوتبال روی سن می آید. در اجراهایی بوده ام که مردم با این ورود کف می زنند! با خودم می گویم وقتی آن بالای صحنه توی آن اتاق چوبی ایستاده اید و داد می کشید که «سانی، اون آهنگو خفه اش کن» و می دانید که باید آن طور توفانی روی صحنه بیایید با چه حسی این انتظار را می گذرانید؟ چه اتفاقی در شما می افتد؟

-خوب شد که این را مطرح کردید. چون می توانم آن حرف های مربوط به دلهره و اضطراب خودم از توقع بالا رفته تماشاچی در این فاصله هشت ساله را تکمیل کنم. من واقعاً سعی می کنم این توقع را در

نظر نگیرم. چون زمینه این توقع را اصلاً دوست ندارم. ذهنیتی که باعث می شود تماشاچی با این توقع بیاید توی سالن چهارسو این است که «می خواهم پرویز پرستویی بازیگر سینما را روی این سن بینم» و من اصلاً خودم را بازیگر سینما نمی دانم. چون گفتم که در فیلم ها هم با حس تئاتر و با شیوه نزدیک شدن به نقش در تئاتر بازی می کنم. پس این توقع فی نفسه نه ارزش است و نه مهم. چیزی که ذات نمایش می طلبد برای من مهم و باارزش است. ما تا آخر نمایش با رکورد «۱۱۰ کلمه در ۴۰ ثانیه» سروکار داریم و فرانکی ارزش گزارش فوتبال حرفه ای و سریع اش را در همین می داند. پس خیلی مهم است که سریع و کوبنده وارد شود و ضمن نشان دادن خصوصیات سلطه جویانه اش رکورد گزارش را ثبت کند و از سانی بخواهد که زمان بگیرد. فقط سعی می کنم به اقتضای نمایش پایبند باشم .

□ اگر اینجا درست پایبند باشی، آن توقع هرچه که هست خودش برآورده می شود .

-تمام شد، همین است که به طور مستقیم به آن توقع تن نمی دهم. ولی واقعیت این است که از شب اول این احتمال را توی ذهنم می دادم و حتی تصویرش را می دیدم. این تصویر را قدیم در تئاتر لاله زار دیده بودم. وقتی یکبار کاری را با بهزاد فراهانی اجرا می کردیم و آقای مشایخی که رئیس وقت اداره تئاتر بود به ما گفت که بد نیست برویم کار شبی در حلبی آباد را در لاله زار روی صحنه ببریم. می گفت آنجا دیگر آتراکسیون جمع شده و دیگر فقط نمایش است. آنجا تماشاچی های گذری در سالن زیاد بودند و مثلاً طرف از شهرستان می آمد که برود چراغ برق لوازم یدکی بخرد دو ساعتی هم پا به سالن می گذاشت و تئاتر می دید. او هم می گفت نمایش شما هم که بوی نمایش کارگری و اینها می دهد بد نیست برای همین محرومین اجرا شود. م که آنجا رفتیم یکی از دو گروهی که تقریباً به طور ثابت در تئاترهای لاله زار اجرا داشتند اعتراض کردند. یکی از این دو گروه به اصطلاح بومی های آنجا بودند که در لابه لای رقص یا آواز مثلاً در پنج یا شش مجلس ۱۰ دقیقه ای، نمایش کمدهی خاص خودشان را اجرا می کردند و گروه دیگر به

اصطلاح «چهره‌ها» بودند که آن موقع مهمترین چهره فعال و حاضر در این گروه مرتضی عقیلی بود. اینها اعتراض کردند و گفتند که اصلاً اینجا جای سه گروه نیست و ما باید با شما ادغام شویم و کار جدی بازی کنیم. آن بومی‌ها هم کم‌دی‌شان را ادامه بدهند. ما هم قبول کردیم و اجرا شروع شد. آنجا من با این مسأله مواجه شدم که تقریباً هر شب وقتی مرتضی عقیلی روی صحنه می‌آمد، تماشاچی‌ها برایش کف می‌زدند و همیشه یک فاصله‌گذاری برشتی هم داشتیم که از قالب نقش درمی‌آمد و می‌شد خود مرتضی عقیلی و با مردمی که برایش کف می‌زدند مخلصم و چاکرم می‌کرد!

□ و شما حدس می‌زدید که آن عادت لاله‌زاری برای عقیلی حالا به تئاتر شهر کشیده می‌شود و در فرهنگ این زمانه باعث می‌شود تماشاچی بدون توجه به اقتضای صحنه تئاتر برای پرستویی کف بزند!

-خب همین هم شد. متن و میزاسن ورود خودم را در فنز که دیدم، احساس کردم که بعید نیست این اتفاق بیفتد. همان مسأله هشت سال و از نزدیک دیدن فلان بازیگر فلان فیلم‌ها و چیزهایی که همیشه ازش گریزان بودم و هستم.

□ من فکر می‌کنم با توجه به همان ماجرای تأکید رحمانیان بر عبارت «پرویز پرستویی در فنز» حتی بعید نیست او روی گویندگی این ورود تعمد شیطنت‌آمیزی هم به خرج داده باشد. یعنی اصلاً می‌خواستند این ورود تماشاچی را به وجد بیاورد.

-نمی‌دانم. ولی من آن بالا و توی آن اتاق انرژی شدیدی را برای خودم جمع و ذخیره می‌کنم که با تمرکز کامل قرار است در این گزارش طولانی و رکوردشکن که البته گاه زیر ۴۰ ثانیه هم می‌گویم جاری بشود. تماشاچی‌هایی که کف می‌زنند و فکر می‌کنند دارند بازیگر را تحسین می‌کنند یا در بدو ورودش تحویل می‌گیرند، نمی‌دانند آن انرژی تا چه حد متمرکز و فشرده است و چطور احتمال دارد که با کف زدن،

مثل سوزنی که به یک بادکنک پر از هوای فشرده و متراکم می‌زنید، بترکد و باد هوا شود. خوشحال که نمی‌شوم هیچ، تمرکز هم به هم می‌ریزد .

□ یعنی مجبور می‌شوید که سعی کنید تماشاچی را نادیده بگیرید. در حالی که در تئاتر نباید این کار را کرد و به طور اصولی باید نفس و حضور تماشاچی را حس کرد و در کار نشان داد .

- ولی اینجا من مجبورم نادیده بگیرم. این جمله‌های سریع با آن اسامی و توضیحات اگر یکی‌اش جابه‌جا شود و گیر و گرفتگی داشته باشد، دیگر نمی‌شود جمع و جورش کرد. این است که من هر شب می‌ترسم و آن مرحله تمرکز و ذخیره کردن انرژی را با اضطراب حاشیه‌ای ناشی از این مسأله طی می‌کنم و البته فقط بعضی شب‌ها یکی دو نفر کف می‌زنند و بقیه هم جوگیر می‌شوند و آنچه نباید بشود می‌شود! حتی فکر می‌کنم در اجرای شب دعوتی‌ها و هنرمندان هم این اتفاق افتاد .

□ بله، ولی آنجا به گمانم همکاران و اینها می‌خواهند بگویند ما قبولت داریم و احیاناً با تنگ‌نظری و حسادت‌ها و رقابت‌های موجود به تماشای کارت ننشسته‌ایم .

- به هر حال از آنها دیگر بعید بود! آن لحظه برای من خیلی سخت می‌شود. استارت نمایش با حبیب است ولی ماجرا عملاً با ورود فرانکی وارد می‌شود و قضیه فوتبال و گزارش و منچستریونایتد و همه به تماشاگر انتقال پیدا می‌کند. برای همین حتی اگر یک جای آن گزارش لحنم افت کند نمایش در شروعش می‌افتد. این حساسیت باعث می‌شود آن کف زدن خیلی در دسرساز بشود اگر یکبار در این مرحله تپقی بزنم حس می‌کنم اجرای آن شب کاملاً از دست رفته. کما اینکه یکبار پیش آمد و شب تا صبح خوابم نبرد!

□ توی همین مونولوگ گزارش اول نمایش؟

-نه جایی که سانی می گوید: «این ساندرلندزپرتی نیست. دارم می گم لیورپول و این معنی اش شش بار قهرمانی لیگه...» جالب است که خودم دلیل این تپق را می دانم. راستش آن روز شاتوت زیاد خورده بودم و فشارم کمی آمده بود پایین و آب دهانم زود خشک می شد...

□ خب گرفتم! این حتماً برمی گردد به مهربانی های خانم نگار اسکندرفر که مجری طرح نمایش هم بوده و پایه پای کار پیش آمده. شاتوت و پذیرایی و این حرف ها تقصیر او است!

-به هر حال تقصیر از زیاده روی خودم بود. به جای آن دیالوگ گفتم: «معنی اش قهرمانی شش بار...» و دیگر گیر کردم. اصلاً سیستم به هم ریخت. بوده در نمایش هایی که لحظه ای آدم دیالوگ یادش می رفت و بعد اصطلاحاً کار را جمع می کردیم ولی اینجا اصلاً همه چیز به هم ریخت. شب از فکر اینکه تمرکز بچه های دیگر را هم به هم زده ام، خوابم نمی برد. به خودم می گفتم باید حتماً فردا شب جبران کنم و بهتر از همیشه این تکه را اجرایش کنم. واقعاً رویم نمی شد توی چشم بچه های گروه و بازیگرها و خود رحمانیان نگاه کنم. حتی سعی کردم آن شب دور و بر رحمانیان پیدایم نشود. به خصوص از این جهت که او رعایت مرا می کند و چیزی به من نمی گوید. همه می گوئیم بالاخره اینها در کار پیش می آید. ولی به خودم می گفتم اصلاً نباید پیش بیاید، چون کل کار لطمه می خورد.

□ یک لحظه دیگر جایی است که فرانکی بعد از باخت منچستر یونایتد در داربی مقابل منچستر سیتی مست و تلوتلوخوران به خانه برمی گردد. مستی از آن موقعیت هایی است که در اتوهای بازیگری خیلی روی آن تمرین می شود و خیلی باب دل بازیگرها است که بتوانند توانشان را در آن خوب نشان بدهند. ولی چه از روی خواننده ها و شنیده ها و چه در آنچه مثلاً بین هنرجوهای خودمان در مؤسسه کارنامه دیده ام معمولاً نتیجه خیلی بد و وضعی دارد. شما اینجا باید مستی را با همه شلی های زبان و بدن

طوری بازی می کردید که چندین کار سفت و محکم هم لابه لایش انجام دهید؛ مثل فریاد زدن و تحکم کردن، ادای دیگران را درآوردن یا کتک زدن که همه اش تمرکز و سفتی می خواهد .

-من اولش می خواهم سؤال کنم که آیا به نظر شما این صحنه درآمده؟

□ من این طور حس می کنم لحن کلام که این جور جاها خیلی مهم است به نظرم همانی است که باید باشد. در رجزخوانی یک جور است در تهدید و ارعاب جی جی یک جور دیگر، موقع غصه خوردن برای اخراج از رادیو یک جور دیگر، ولی در همه اش وضعیت مستی و شل شدن زبان رعایت شده هم نوسان خودش را دارد و هم آن عنصر ثابت مستی را که نباید تغییر کند. به خصوص که من احتمالاً یکی از رکورددارهای تماشای این نمایش هستم و به جهت این اصرار و تکرار، خانم اسکندر فر حق دارد که از دستم شاکی باشد این حالت را در همه اجراهایی که بودم دیده ام .

-من در طول فنز مثل اغلب کارها با حبیب رضایی صحبت و مشورت می کردم و او می گفت که به نظرش مستی فرانکی کمی زیاد است. ولی حسم این بود که فرانکی آدم کارهای متوسط نیست. اصلاً نکته اش این است که میانه روی بلد نیست. هر کاری که می کند تا ته اش می رود. حتی می شود این تردید را مطرح کرد و گفت مرد انگلیسی افراط گری مثل او که دائم می نوشد، به این راحتی مست نمی کند. ولی به نظرم موقعیتی که در آن قرار گرفته و باخت تیمش به تیم هم شهری و اینها او را به جایی می رساند که زیاده روی کند و به این لقوه و تلوتلو بیفتد. این است که در اجرا شب به شب پیوستگی و تداوم این مستی بیشتر شد و کارگردان هم موافق بود؛ یعنی در تمرین اوایل بعد از بالا آوردن فرانکی کمی دوز مستی را کم می کردم. ولی بعدتر حس کردم نباید به این سرعت آن تأثیر از بدنش خارج شود. حتی خشونتی که دارد روی جی جی اعمال می کند هم مقداری به این مستی وابسته است .

□ در کار دیگری پیش نیامده بود که مست را بازی کنید؟

-نه، فقط یکبار در «کافه ترانزیت» بود که آن سکانس هم به طور کامل در فیلم حذف شده و استفاده نشده. سکانسی بود که دوستش داشتم و فینال کار آن شخصیت فیلم بود. یادش به خیر، بازی مستی بهروز وثوقی را در فیلم طوقی مرحوم علی حاتمی خیلی دوست داشتم. جلوی آینه می نشست و با خودش خلوت می کرد. اینجا هم یک سکانس هفت دقیقه ای داشتیم که در اواخر کافه ترانزیت جلوی دخترش می نشست و با او حرف می زد و مستی اش را می دیدیم که چطور دیگر امیدی برایش نمانده. ولی خب کل سکانس را از فیلم درآورده اند. ولی در فنز همه اش نگران این بودم که مستی ایرانی بشود هرچند در کار ما دیالوگ هایی داریم که به خودمان می گوئیم خب اینکه کاملاً ایرانی است...

□ جی جی هم خیل از این دیالوگ ها دارد...

-بله، اینها همان تلنگرهایی است که رحمانیان می زند تا قضیه را به فوتبال و انگلستان محدود نکنیم و بدانیم کار دارد به شرایط و جامعه ما و مضمون تعصب و عواقبش هم اشاره می کند. در حقیقت برداشت من این نیست که این دیالوگ ها ایرانی هستند. من می گویم دیالوگ های خارجی به فارسی درآمده اند. مثل فیلم های خارجی که با تعداد خیلی زیاد دوبله می کردیم و در ایران نمایش عمومی داشت. در واقع دیالوگ دوبله خارجی است. ترجمه دیالوگ های خارجی است و من از نوع نگارش اش واقعاً دفاع می کنم. اینجا هم چون مستی برای بیننده ایرانی آشنا است و در فیلم های قدیمی سابقه دارد، خیلی نگران بودم که شبیه مستی کافه کاباره ای نشود. از آدم های مختلفی این را پرسیده ام و روی خروجی کار و شکل اجرای مستی، کار کرده ام. از همین خانم گلاره کیازند که عکس های کار را می گرفت، شنیدم که می گفت روز بازی تیم های انگلیسی در لندن، همین مست را با همین رفتارها در آنجا دیده که چطور به خاطر باخت یا برد تیم شان آواز می خوانند. خودم هم گروهی از آلمانی ها را دیده بودم که در کنار یک رستوران روباز

توی خیابان، دایره بزرگی زده بودند و بعد از برنده شدن تیمشان، کر می خواندند و هیچ توجهی هم به آدم‌ها و شهر اطرافشان نداشتند. مست کرده بودند و حالی شان نبود .

ادامه دارد

□ و بالاخره می‌رسیم به آن لحظه‌ای که باز خیلی اوقات بازیگرها برای چنین فرصت‌هایی سرودست می‌شکنند، ولی وقتی پیش می‌آید عملاً نمی‌توانند از پس‌اش بر بیایند: لحظه گریه فرانکی بعد از گل چهارم انگلیس که مدتی بعدتر می‌رسد به گریه ناشی از مرگ سانی و بعد گریه لحظه‌های پایانی کار. این به نظرم از آن جاهایی است که فاصله بین حس و تکنیک را در کار شما نشان می‌دهد. شما به حس تکیه می‌کنید و قبلاً این حرف را زده‌ایم که این بازی، اطمینان می‌خواهد. اطمینان به این که اگر اجرا تا صد شب هم ادامه پیدا کند، هر شب به این گریه خواهیم رسید. اطمینانی که کاملاً حسی است و نمی‌توان فقط به تکنیک تکیه کرد و به آن رسید. این برداشت من است که همیشه در تحلیل‌هایم گفته یا نوشته‌ام؛ که پرستویی به شگرد داشتن و تکنیک در این لحظه‌های احساسی متکی نیست. این بحث را باز می‌کنید؟

-امیدوارم آقای رحمانیان از چیزی که می‌خواهم بگویم، مکدر نشود. چون خودش می‌گفت که اگر پیش بیاید، حاضر است این را بگوید. من هم مطرح‌اش می‌کنم. صحنه‌ای در فیلم پدرخوانده ۳ هست که آل‌پاچینو این اتفاق برایش می‌افتد...

□ صحنه مرگ دختر مایکل کورلئونه که دختر خود کاپولا بازی‌اش می‌کند...

-روی آن پله‌ها می‌افتد و بعد، نعره‌ای می‌زند و تازه بعد از آن نعره است که گریه‌اش شروع می‌شود. این را رحمانیان اصلاً توصیه کرد که ببینم و من این قسمت سوم «پدرخوانده» را ندیده بودم و برای این کار، چند بار دیدم. چون رحمانیان خودش صادقانه به این لحظه اشاره کرد، دارم می‌گویم.

می گفت چون آن صحنه را خیلی دوست دارد و این با موقعیت فرانکی در آن صحنه فز خیلی همخوانی دارد، از آن ایده و نوع اجرایش استفاده کنیم .

□ و درست همزمان، همین چند هفته پیش تلویزیون یک شبه «پدرخوانده ۳» ای پخش کرد!

-بله، رحمانیان می گفت بابت اراداتی که به این فیلم و این صحنه دارم، این را در کار می آورم و مطرح هم می کنم. فیلم قسمت سوم را که دیدم، به نظرم لحظه خیلی درخشانی آمد. اصلاً و ابداً و مطلقاً نمی خواهم خودم را یا کارم را مقایسه کنم، فقط می خواهم بگویم سعی کردیم همان نوع گریه بعد از فریاد زدن را در بیاوریم. در کار پاچینو از این حیرت کردم که چقدر مقدمه و زمینه برای خودش ایجاد کرده تا توانسته در لحظه انفجاری آخر، به آن بیرون ریختن احساس برسد. می توانستم بفهمم که او چه جوری این آمادگی و ذخیره را برای آن لحظه در خودش ایجاد کرده، ولی نمی دانستم خودم چطور آن کار را بکنم؟ چطور به نتیجه دلخواه رحمانیان برسم؟ خیلی سخت است. باید یک آن طوری بازی کنی که انگار شوک کامل به او وارد شده و اطرافیان فکر می کنند رفت و دیگر صدایش در نمی آید. بعد یک هو در یک برگشت ممتد و کشدار، اشک و گریه اش در می آید و رها می شود. چیزی که عملاً ما در اجرا در آوریم، دقیقاً همان نیست...

□ خروجی اش با آن صحنه یکی نیست...

-بله، ولی کروکی اش در واقع همان است. آدمی که دچار شوک می شود، بعد فریاد می زند و بعد اشک اش در می آید. منتها من فکر کردم آنچه در آن سکانس «پدرخوانده ۳» فوق العاده است، مال آن فضا، مال آن موقعیت و مال خصوصیات فیزیکی و چهره آل پاچینو است. یادم هست یک بار یک نگاه خیلی عجیب و اثرگذار از رابرت دونیرو در «روزی روزگاری در آمریکا» دیدم که خیلی جذبم کرد. به قول امروزی ها خواستم save اش کنم؛ رفتم جلوی آینه و عیناً به همان حالت و همان حس، نگاه کردم. دیدم چیز

مزخرفی از کار درآمد! اصلاً آن جذبه را نداشت. نگاه و حس و حالت را دقیق و کامل دزدیده بودم، ولی آن نمی‌شد. دوباره به همان حرف قدیمی رسیدم که آن حس و نگاه، مال آن لحظه، مال آن فضا، مال آن موقعیت و مال همان فیزیک رابرت دونیرو است و در شرایط دیگر، مضحک از آب درمی‌آید. مال آن صورت است و از کانال همان شخصیت معنا پیدا می‌کند. این چیزها قابل تقلید نیست. من که او نیستم. شکل آن نگاه یا حس جاری در آن قشنگ است، می‌توانم آن را مال خودم کنم و با جلوه‌ای دیگر، جایی از آن استفاده کنم. این دیگر بازسازی نیست، یک جور یادگیری یا کشف و شهود است .

□ این دقیقاً همان بحثی است که درباره مقالات «نگاه در بازیگری» من مطرح می‌شد. مثلاً رضا کیانیان می‌گفت این توصیف جزئیات چهره و چشم‌های بازیگران بزرگ، این خطر را دارد که بازیگر ایرانی بگوید خب، من هم ادای این نگاه را درمی‌آورم. در حالی که هیچ دو نقشی قابل انطباق نیستند و حتی اگر همان بازیگر شاخص بخواد دوباره همان نقش را بازی کند، همه آن شیوه‌ها و نگاه‌های دفعه قبل را دوباره تکرار نمی‌کند. حتی آدم نمی‌تواند از خودش تقلید کند .

-دقیقاً. ولی می‌شود حس‌ها را گرفت و از صافی خود عبور داد و بازی تازه‌ای کرد. فضای کار ما فرق می‌کرد و اینکه می‌پرسید چه لم یا حسی می‌خواهد که آدم هر بار به آن گریه و بیرون ریختن برسد، اصلاً با انقباض و تحریک غدد اشکی و این حرف‌ها نمی‌شود .

□ یعنی همانی که گفتم منشاء آن تکنیکی نیست...

-برای من نیست. همیشه سر بزنگاه اتفاق افتاده. در این سه گریه انتهایی کار که فاصله کمی هم با هم دارند، همیشه اتفاق افتاده. ولی آنجا که وسط مستی فرانکی می‌گوید «تو حرف کیو قبول داری اگی؟ حرف برادرتو که ۱۷ ساله به منقارت گرفته یا حرف او نامردها رو؟» اینجا در اصل فرانکی باید گریه‌اش بگیرد. از اینکه از رادیو اخراج شده و عشق زندگی‌اش یعنی گزارش کردن بازی‌های منچستر یونایتد را از

دست داده، به گریه می افتد. ولی برای من این گریه یک شب‌هایی پیش می آمد و یک شب‌هایی نمی شد. آن شب اجرای ویژه هنرمندان، خدا را شکر گریه اتفاق افتاد! ولی در صحنه‌های پایانی، خوشبختانه بگرنگیر داشت. فکر می کنم دلیل اینکه آنجا همیشه نمی شد و گریه بعضی شب‌ها نمی آمد، این بود که موسیقی دیگری دارد پخش می شود. فرانکی می آید و با آن حالت خواندن «اوه، مامی» می رقصد و بعد قرار است گریه هم بیاید. یک جوری ضد ریتم است و گاهی نمی شود از آن حال رقصان، به گریه رسید. به هرحال واقعاً تلاش خودم را می کردم و متمرکز می شدم و گاهی می شد. در آن صحنه از قبل خودم را آماده می کنم که قضیه را ببازم، حال منقلبی داشته باشم. استدلال رحمانیان در مورد گریه، چه برای صحنه مستی و چه بعد از گل قهرمانی انگلیس درست است. اشکال از من بود و من باید بهش می رسیدم. رقص برای پنهان کردن آن حال منقلب بود. اما در بخش پایانی، منقلب بودن با مکث و سکون و طول زمان مشخصی همراه بود که به آن لحظه می رسیدم. از آنجا که لرزش در سر و گردن به وجود می آید، کم کم اوج می گیرد و این حس که باید این انرژی متراکم بیرون بریزد، کاملاً وجودم را پر می کند. فشاری که بهم می آید، حتی از بیرون دیده می شود و این را آدم‌ها بهم گفته اند .

□بله، کاملاً دیده می شود .

-خیلی دوست داشتم به کاری که آل پاچینو در آنجا می کند، کاملاً مؤمن و مطمئن باشم و عین همان حس را در تماشاگر ایجاد کنم. خودم که آن صحنه «پدرخوانده ۳» را می بینم، حالم بد می شود و تا وقتی در حال بازی این صحنه فنز حالم بد نشود، نمی توانم از تماشاچی انتظار داشته باشم که تحت تأثیر قرار بگیرد .

□حرف خاصی مانده که بخواهید مطرح کنید؟

- حرفی دارم که می دانم بارها و توسط خیلی ها گفته شده. ولی باز هم باید گفت، با اتفاقی که در مجموعه تئاتر شهر در طول اجرای کار آقای بیضایی و اجرای فنز افتاد، با آن صفاها و رونق و شلوغی و حشمتناک سالن چهارسو که هر شب همه گروه برای گنجاندن تماشاچی بسیار بیش از ظرفیت سالن مشکل داشتند، به نظرم بار دیگر معلوم شد که تئاتر ما پتانسیل و توان جذب تماشاچی را دارد. توان ایجاد فضای مطبوعاتی و واکنش های منفی و مثبت متعدد در مطالب و سایت ها و مصاحبه ها و غیره را دارد؛ و فقط کافی است مسئولان به تئاتر بها بدهند و به بچه های تئاتر میدان بدهند. یک بار یک مسئولی به آدم دیگری توی دفترش به کنایه مرا این طور معرفی می کرد که فلانی، می شناسی که؟ آقای پرستویی هستند، کارمند اداره تئاتر و بازیگر سینما، از ما حقوق می گیرند و آنجا کار می کنند. او را کشیدم کنار و گفتم مگر خودت به عنوان تهیه کننده در تلویزیون کار نمی کنی؟ و مگر فکر می کنی قاب جادویی و عریض پرده سینما مرا ه گرفته که دیگر تئاتر کر نمی کنم؟ به او گفتم درآمد متوسط لازم برای زندگی ساده و عادی من و خانواده چهار نفری ام را مشخص کنید و همان را بپردازید، من می آیم و فقط تئاتر کار می کنم. سینما چیز بدی نیست، ولی شیفته اش نیستم و حاضرم آن را بگذارم برای آنهایی که برایش می میرند. حالا که کار فنز را روی صحنه بردیم، خیلی حال خوبی دارم و حس می کنم به جای آن که فیلم ها را با حس و حال تئاتر بازی کنم، بالاخره یک تئاتر به معنای درست و واقعی کار کرده ام. ولی نمی دانم این حس تا کی دوام بیاورد و کی دوباره می گذارند کسی که واقعاً شاخص است و بلد است، کار کند و کاری را که می خواهد و دانش اش را دارد، اجرا کند؟ آدم شاخص کم نداریم، همه شان را می شناسم. ولی نمی گذارند اینها کار کنند. یا خودشان به جایی رسیده اند که با اطلاع از دنگ و فنگ ها و انتظار کشیدن برای سالن مناسب و مشکل قرارداد با مرکز و گیشه و غیره، ترجیح می دهند کار نکنند.