

## ...مگر آن که دچار فراموشی شوم

با صابر ابر – قسمت اول: درباره فیلم ها و تجربه هایش

زمان انتشار: شهریور ماه ۱۳۹۰ چاپ شده در: ماهنامه سینمایی فیلم

قسمت اول: فیلم ها و تجربه ها

در مورد این گفت و گو می توان به روشنی دید که طرح مباحث مربوط به تحلیل و شناخت بازیگری در آن، می توانست به آمدنش در بخش "بازیگری" سایت بیانجامد .

ضمناً قسمت های زیادی از این گفت و گو به دلیل حجم زیاد، در نسخه چاپ شده در مجله نیامده است .

مقدمه: به طور شخصی، این مصاحبه از این نظر برایم جذاب بود که برای اولین بار چیزی به غیر از کچل شدن داشت بهم حس باتجربه گی می داد! چون داشتم با کسی که در کلاس تحلیل بازیگری شاگردم بوده، حرف می زدم. برای خودم تفکیک متعصبانه ای دارم که می گویم انبوهی آدم «توی کلاس» بوده اند، ولی معدودی را می گویم این «شاگردم» بوده. ممکن است این موضوع به این که طرف وارد فعالیت حرفه ای شده و سطح کارش ارتقا پیدا کرده، هیچ ربطی نداشته باشد و به فهم شخصی یا شخصیت فردی و ظرفیت هایش برگردد. در مورد صابر ابر، خوشبختانه فعلاً تمام این ویژگی ها یک جا وجود داشت؛ به اضافه خصلت بسیار مهم دیگری که با وجود شناخت چندین ساله ام، پیش از گفت و گو تا این حد از آن باخبر نبودم و این، به طور تخصصی و فراتر از وجه شخصی هم مصاحبه را برایم بسیار جذاب تر کرد: این که صابر هم بیماری دیدن و دنبال کردن و بحث و بررسی بازی های مختلف بازیگران قدیم و جدید و داخل و خارج را به شدت دارد و حفظ کرده و به معنای «ما دیگه این ذوق زدگی ها رو کهنه کردیم» که تعبیر خیلی ها نسبت به مفهوم «حرفه ای شدن» است، حرفه ای و بی اشتیاق نشده. در نتیجه این گفت و گو تنها درباره کارنامه صابر نیست؛ درباره کلیت بازیگری و مسیرها و آموزه هایش هم هست.

به دلیل تفصیل بسیار، ناگزیر باید نوع بحث های این گفت و گو را به دو بخش تقسیم کرد: یکی اشاره ها و برداشت های او از فیلم هایی که بازی کرده، شیوه های سازندگان شان و تفاوت ساختار و فضای خود فیلم ها که با مکتب اواخر گفت و گو بر مهم ترین تجربه اخیر او در سینما یعنی «این جا بدون من» ساخته ستودنی بهرام توکلی، در این شماره می آید؛ و دیگری صحبت هایی درباره سیر کوشش های او و نحوه ورودش به کار و بعدتر تجربه های تئاتر و غیره که می تواند برای این همه واکنش های فله ای و غیرتخصصی در باب نوع کار آموزشگاه های سینمایی معتبر، نوع تلاش های هنرجویان برای به نمایش گذاشتن استعدادشان (طبعاً در مواردی که استعداد فقط مورد ادعای خود هنرجو نباشد!) و رفتار سینمای ایران با یک تازه وارد کوشا و پیگیر و حواس جمع، پاسخ مبسوطی باشد .

\*

\*

-بالاخره داری اولین گفت و گوی مفصلت را با یک نشریه تخصصی سینما انجام می دهی. واقعیتش این است که سیر حرکت در مورد کار تو آن قدر سریع طی شد که الان اصلاً احساس نمی کنم که فاصله ای وجود دارد. نسل های قبلی یک سری بازی هایی دارند که مثلاً می گویند آن موقعی که ما فلان بودیم، شما هنوز وارد فضای کار نشده بودید یا حتی به دنیا نیامده بودید و اینها. خب، خوشبختانه این دید را ندارم که فکر کنم چند سال زودتر دنیا آمدن یا شروع به کار کردن، به تنهایی فضیلتی است. اما در مورد تو این فاصله زمانی آن قدر کم است که اگر کسی صاحب آن روحیه بود هم نمی توانست این طوری حرف بزند .

-روزی که قرار شد که این گفتگو انجام شود، برای من هم خیلی جذاب بود. چون تا الان همه اش از یک گپ تخصصی تر و مفصل پرهیز کرده ام به خاطر این که دوست داشتم موقعی شود که وقتش باشد

و حتماً با آدمی باشد که هم را بشناسیم و بازیگری را بشناسد و برای خودم هم چالشی ایجاد کند. برای من هم همین طور است. من هم هر وقت به آن روزهای یادگیری برمی گردم برایم روزهای خیلی درخشانی است. خودت هم خوب می دانی آن فصل از زندگی من، فصل خیلی تأثیرگذاری بود. خدا را خیلی شکر می کنم که تا این جایش را سعی کردم همه اش مراعات کنم، از آن دوره مراقبت کنم به خاطر این که فکر می کنم دیگر نباید فقط جواب خودم را بدهم. الان دیگر باید جواب خیلی ها را بدهم. و فکر می کنم که این اصلاً ویژگی موقعیت فعلی است. یک خاطره بامزه ای هم دارم که گاهی می گویم: در آن دوره ای که داشتم، که دوره سوم کارنامه بود، گرفتن بیست کار سختی بود که ما گرفتیم!

-خب، چرا موقعش الان است به نظرت؟ مثلاً چرا فکر نکردی که این «موقع» بعد از دایره زنگی است؟

-ما جز مجله فیلم، تا یک فصلی دنیای تصویر و اخیراً هم ۲۴، یعنی مجلاتی که دقیق تر نگاه می کنند و کمی تخصصی ترند، مجله دیگری نداریم که به طور تخصصی به مقوله بازیگری هم بپردازد. برای خودم این طور بود که در این نشریات، باید موقعی حرف بزنم که بخشی از توانایی خودم را نشان داده باشم. خودم همیشه تست می کردم، ریسک های بزرگی انجام می دادم. نه در انتخاب ها، شاید در لحظات بازی ها. ولی همه اش دوست داشتم موقعی این کار را بکنم که دیگر فقط کارم معنای آزمایش نداشته باشد. فکر می کنم الان شاید بتوانم دقیق تر بدانم که کی، در چه پلانی چه کار کنم درست تر است یا نتیجه بهتری می دهد. در عین حال، الان این طوری شده ام که ترسم خیلی بیشتر از قبل است ولی دقتم هم خیلی بیشتر است یا امیدوارم باشد. شاید قبلاً این قدر دقیق نبودم یا این قدر همه چیز برایم سؤال نبود. دایره زنگی اولین فیلم نقش اصلی من بود و راستش بیشتر درگیر این بودم که من یک فیلمی را بازی کرده ام، الان من توی یک فیلمی هستم! خیلی صادقانه بگویم .

-این اتفاق می افتد دیگر. از بیرون به پرده نگاه می کنی و به خودت می گویی ا...-

-می گویی این منم! دقیقاً مخصوصاً این که فیلم مینای شهر خاموش امیرشهاب رضویان هم یک

سال و نیم دو سالی دیده نشد و بعد از دایره زنگی دیده شد. با این که من آن فیلم را قبل از دایره زنگی

داشتم، شاعر زباله ها کار محمد احمدی را هم. شاعر زباله ها که در نمایش، خیلی بدشانس تر بود. ولی

خوب دایره زنگی اولین تجربه ای بود که با مردم عادی خودم را روی پرده می دیدم. چون اکران شد. ولی

فیلم امیرشهاب را در جشنواره با یک سری تماشاچی خاص دیده بودم. الان با این حس که وارد یک مرحله

دیگری شده ام، به خودم این اجازه را می دهم که یک کمی راجع به بازیگری گپ بزنم. می گویم گپ،

برای این که فکر می کنم قرار نیست آدم ها با چهارتا پنج تا فیلم متخصص شوند، با ده تا بیست تا فیلم

هم این طوری نیست. به عنوان بازیگر فکر می کنم این قدر حرفه پرچالشی است که هرچقدر آدم می داند

باز فکر می کند هیچ چیز نمی داند. همین چیزی که مثل کلیشه هی از آن استفاده می شود، کلمه تولد،

به نظرم خیلی کلمه درستی است. برای این که وقتی آدم ها می گویند من این نقش را به وجود آوردم یا

تو به وجود آوردی، به وجود آوردن یک چیزی که هیچ چیز از آن نمی دانستی، به نظرم همیشه مثل شروع

کردن از صفر است. درست است که هر نقشی می شود زیرمجموعه ای از بازیگری، ولی آن نقش خودش،

از صفر شروع می شود. الان نگرانی هایم نگرانی های قابل بحثی است. شاید آن موقع نگرانی های

شخصی بود ولی الان کمی از این دایره آمده بیرون و کلی تر شده.

-گفتی که اولش در سال ۸۵ «شاعر زباله ها» پیش آمد. یادم هست آن موقع برایت خیلی مهم بود

که می توانی در آن نقش خیلی بی ریخت باشی. از همه پیشنهادها که تلویزیونی بود و به تجربه ات به

عنوان مجری خوش صحبت خندان شبیه بود، فاصله بگیری. نقش یک رفتگر با سر و وضع کثیف را بازی

کنی.

-اولین باری که جلوی آینه گریم نشستم که آقای عبدا... اسکندری گریم آن فیلم را بر عهده داشتند، یاد همه عکس هایی افتادم که از بازیگران جلوی آینه دیده بودم. آینه ای که دورش لامپ بود. خب، من به این معتقدم که هرگز آدم خوشگلی نبوده ام و این موضوع اذیتم هم نکرده. در طول آن گریم وقتی دیدم چه اتفاقی دارد روی صورتم می افتد، برایم جالب بود چون از آن چیزی که هستم هم قرار بود به هم ریخته تر باشم. از صورتم قرار بود چیز جدیدی بینم آن هم به دست آدمی که خیلی در مورد او خوانده بودم، عکس های گریمش را داشتم، می خواستم ببینم چه می شود. ریش عجیب و غریب و موهایی داشتم که خود آقای اسکندری می گفت شبیه موهای الویس است چون آن کاراکتر همه اش موزیک گوش می داد. برایم جالب بود که چطور یک رفتگر می تواند الویس گوش کند. ولی این تعریفی بود که آقای اسکندری می کرد. چون من همیشه یک زندگی نرمال داشتم و سلامت زندگی کردم. اما این آدم پر از مشکل و نقص و کمبود و ضعف و همه این چیزها است و این برای تجربه اول، عالی بود. عوامل پشت صحنه هیجان انگیزی داشت. یک بار که نگران بودم این فیلم خوبی می شود یا نه، همین نگرانی را با حبیب رضایی مطرح کردم در حالی که اصلاً آن موقع، وقت این فکرها نیست. یادم هست یک روز آقای پرستویی به من گفت تمام این چیزها را فراموش کن. این مجموعه ای است که تو می توانی در آن باشی و باید الان بروی و ببینی چه اتفاقی می افتد. به بقیه اش فکر نکن، الان تجربه درستی کن. این شد که وارد دنیای حرفه ای شدم. فاصله فیلم احمدی تا مینای شهر خاموش هم خیلی بود.

-اتفاقاً می خواهم این را بگویم که تو به اندازه کافی بدشانسی هم داشتی. شاعر زبانه ها را هنوز هم اغلب کسانی که دارند این مصاحبه را می خوانند، ندیده اند. مینای شهر خاموش دو سال بعد از شرکت در جشنواره، منتظر اکران ماند. بعد از اینها بود که دایره زنگی پیش آمد...

-بله ولی می‌دانی که وقتی فیلم کوتاه ماتیک را برای پیمان معادی بازی کردم، پریسا بخت‌آور و اصغر فرهادی آن فیلم را دیدند. اصلاً نمی‌دانستند که من یکی دو سال پیش تجربه حرفه‌ای در فیلم امیرشهاب داشتم. بعداً شنیدند من همان آدمی هستم که آن سال تندیس خانه سینما را برای همان فیلم گرفتم. یعنی باز هم آن فیلم دیده نشد. حتی سه زن را هم که بازی کردم، اکران و دیده شدنش به تعویق افتاد. یک سکانس هم بود. در آن‌جا هم خانم حکمت مرا از فیلم امیرشهاب دیده بود. یعنی دو سه سالی کار می‌کردم ولی جایی دیده نمی‌شد.

-در همان قدم های اول در فیلم امیرشهاب با عزت اله انتظامی بازی کردی. این اتفاق ممکن است برای خیلی‌ها پیش نیاید.

-خدا را خیلی شکر کردم که این اتفاق افتاد. یک خاطره بامزه‌ای هم دارم: یک روز چند تا از بچه‌ها دور هم نشسته بودیم، می‌گفتند تو دوست داری بالاخره چه نقشی را بازی کنی. این سؤالی است که هنوز هم که هنوز است بین آدم‌های حرفه‌ای بازیگری هم پیش می‌آید. آن موقع که من هنرجو بودم خوب این سؤال برایم خیلی بیشتر بود. من همیشه این سؤال را از همه می‌پرسیدم ولی خودم هیچ‌وقت جوابش را نمی‌دادم، می‌گفتند این جرزنی است. بالاخره یک شب گفتم که من یک چیز را خیلی دوست دارم، این که با آقای انتظامی در کاری بازی کنم. فکرش را بکن فردا صبحش حبیب رضایی به من زنگ زد و ساعت دو با امیرشهاب رضویان، کارگردانی که تهران هفت صبح را کار کرده بود، قرار گذاشت. من هم آن فیلم را دیده بودم و آن جنس کار را دوست داشتم. ساعت دو رفتم آن‌جا، هیلاج راهرویی دارد که ته آن اتاق امیرشهاب بود. دیدم کسی از پشت روی صندلی نشسته. من نشسته بودم، منتظر بودم که بیایند صدای کنند. دیدم صدای آقای انتظامی می‌آید. واقعاً به فاصله دوازده ساعت از آن آرزویی که کردم، این اتفاق افتاده بود. برایم خیلی هیجان‌انگیز بود. اضطراب شدیدی گرفته بودم. فکر کردم اشتباهی رخ داده، یا نکند

من دیشب خواب دیدم یا چیز دیگری. رفتم توی اتاق دیدم واقعاً آقای انتظامی نشسته. کسی که من دوازده ساعت پیش در موردش حرف زده بودم، حالا با فاصله یک صندلی کنارش نشسته بودم و قرار بود یک صحنه از فیلم امیرشهاب را که نمی‌دانستم فیلم‌نامه‌اش چیست، فقط با این آدم است را بخوانم. بدون اغراق می‌گویم که اگر امیرشهاب به من زنگ هم نمی‌زد و انتخاب نمی‌شدم، باز به خاطر همان چند دقیقه همنشینی با آقای انتظامی یک پله بالاتر رفته بودم. در من اتفاقی افتاده بود. آن اتفاق یک عالم مفهوم برایم آورده بود. فکر می‌کردم پس تو اگر الان یک چیزی را بخواهی، دوازده ساعت بعد اتفاق می‌افتد! این فیلم هم پیش آمد، جذابیت‌های زیادی داشت اما مهم‌ترین نکته‌اش این بود که در کنار آقای انتظامی بازی کرده بودم، چون من معتقدم این یک فرصت است. چیزی است که باید از آن استفاده کنی.

-احساس می‌کنم بازی تو در فیلم سیزده ۵۹ کمی این شکلی است که می‌گویی این پروژه وزینی است، پرستویی در آن بازی می‌کند و خوب است در آن باشم. در حالی که حضورت دیگر خیلی وردست‌وار، ناظر و بدون فراز و فرود است. نقش خیلی تخت و بی پرسپکتیوی است. ولی ترجیح دادی که در این پروژه باشی.

-داستان سیزده ۵۹ از آن‌جایی می‌آید که من چیزهایی دارم که خیلی شخصی است، مربوط به خودم است و خودم با آن‌ها کیف می‌کنم و دنبال دلیل منطقی اش هم نیستم. کم پیش آمده اما برایم پیش آمده. مثل این که بعد از مینای شهر خاموش حاضرم بروم یک سکانس با امیرشهاب بازی کنم و حتی از او نپرسم که چرا. چون فکر می‌کنم که دینی دارم که دلم می‌خواهد آن را ادا کنم. این شخصی است. زمانی که آقای پرستویی برای این فیلم به من زنگ زد و من فیلم‌نامه را خواندم، البته با توجه به این که بخش‌هایی از بازی من که بخش کمی هم نیست در فیلمی که دیده می‌شود نیست، چیزی که برایم به وجود آمد این بود که من دوست دارم که با آقای پرستویی بازی کنم و دوست دارم در آن فصل این اتفاق بیفتد. آقای



پرستویی آدمی بود که من دین کاری و احساسی به او داشتم. ضمن این که می‌خواستم این فرصت را داشته باشم. این برای خودم لذت‌بخش بود. حداقل این است که یک بار این جنسی‌اش برایم هیچ مشکلی ندارد و فکر می‌کنم یک تصمیم شخصی است.

-ولی تو همین موقعیت هم بازی شدن با پرستویی را در «آشپزباشی» رد کردی در حالی که آن‌جا وسعت کار بیشتر بود، با فاطمه معتمدآریا هم تا آن موقع کار نکرده بودی و به هر حال اگر می‌خواستی بعد از مدت‌ها سریالی کار کنی، این کار موقری بود. اما تا آخرین مرحله هم پیش رفتی و کار را قبول نکردی. یعنی می‌خواهم بگویم این‌قدر هم این‌طوری نیست که به خاطر هم‌بازی شدن با پرستویی، بعضی چیزها را ندیده بگیری.

-این درست است. دلیلش این است که وقتی برای «آشپزباشی» رفتم صحبت کنم، در مورد موضوع فیلم‌نامه با آقای هنرمند و پرستویی صحبت کردیم، به من این اعتماد داده شد که قرار است آن سریال را بازی کنم. قطعاً سریال خوبی خواهد شد و همه این‌ها. این برای من کافی نبود. نمی‌شد مطمئن بود. در «سیزده ۵۹»، چیزهای دیگری هم وجود داشت. مثل فیلم‌نامه‌ای که وقتی خواندمش برایم هیجان‌انگیز و جذاب بود، ایده بکر و بامزه بود، فیلم «چند کیلو خرما برای مراسم تدفین» سامان سالور را دوست داشتم، فکر می‌کردم اگر قرار است یک انتخاب داشته باشم و این دو هم‌زمان بود، باز این انتخاب را می‌کردم. الان هم از این که «آشپزباشی» را نرفتم اصلاً ناراحت نیستم چون فکر می‌کنم که اشتباه نکردم. چون دوست دارم که اگر هم به واسطه سلیق شخصی‌ام و دلم کاری را می‌کنم، چیزی هم کسب کنم. در «سیزده ۵۹» این برایم بود، در «آشپزباشی» این برایم به وجود نیامد و قطعاً هم اتفاق نمی‌افتاد.

در ادامه آن بحث بدیاری های اولیه، «دایره زنگی» هم در جشنواره فجر نبود. به هر حال درست است که خیلی از اهل سینما در اکران فیلم می بینند اما گپ هایی که در جشنواره زده می شود، اسم آدم ها را ثبت می کند.

خیلی مهم است. چون اسم در ذهن آدم ها می ماند. برای همین است که همیشه می گویم جشنواره مهم است. یعنی مهم است که فیلمت آن جا دیده شود، در موردش حرف زده شود. چون این نقطه متمرکز سینما در کشور من است. همه چیز آن جا اتفاق می افتد. به شکل اجرایی اش و هر چیز دیگرش کاری ندارم. در آن دو سال این فیلم ها دیده نشد و آن جا دیگر نگرانی من بیشتر از دو سال قبل بود. چون قبلش چیزی نبود که نگرانش باشم اما حالا چیزی بود که من نگرانش بودم. می خواستم دیده شود، می خواستم تداوم پیدا کند، باشد.

تو مواردی را بر اساس اسم تهیه کننده و کارگردان رد می کردی یا این که فیلم نامه می خواندی؟ فیلم نامه می خواندم. همیشه هر فیلم نامه ای از هر کارگردانی که به من پیشنهاد شده خوانده ام. همه را. یعنی اصلاً این طور نبوده که مثلاً فلان آدم به من فلان فیلم نامه را بدهد اما من به خاطر ذهنیتی که دارم آن را نخوانم. چون فکر می کنم که هر آدمی می تواند یک فرصت جدیدی را برای خودش به وجود بیاورد. یعنی کاری کند که اصلاً شبیه به کار قبلی اش نیست، خیلی هم کار ویژه ای است. به خاطر همین هیچ وقت این ریسک را نکردم که فیلم نامه را نخوانم چون فکر کردم که ممکن است بعداً پشیمان شوم. فیلمی از آب در بیاید که خیلی خوب باشد و خیلی دوستش داشته باشم. به خاطر همین این کار را نکردم. پیشنهاداتی که مثلاً سریالی بود که در آن موقعیت دو قسمتش را می خواندم و اصلاً مال من نبود، خیلی تکلیفش روشن بود. فیلم نامه هایی هم بود که می خواندم، حتی به این فکر می کردم که شاید من بتوانم از این کارا کمتر در این فیلم که به نظرم فیلم نامه ای نیست که دوستش داشته باشم، بازی خوبی ارائه

دهم، اما این برایم کافی نبود. چون معتقدم که در نهایت یک فیلم وجود دارد که تو بخشی از آن فیلمی. یعنی یک فیلم خوب خیلی بهتر از یک بازی خوب است. من همیشه این طور فکر می‌کنم. دوست دارم که فیلم خوبی در کارنامه‌ام داشته باشم تا یک بازی درخشان در فیلمی متوسط. آن اصلاً جایگاهش جداست، عاشق آن هستم. اما این که یک فیلم خیلی درخشان داشته باشم، باعث می‌شود فیلم‌نامه برایم خیلی مهم باشد. خیلی.

خیلی از چیزهایی که می‌گویی به این برمی‌گردد که بازیگر نسبت به نقشی که بازی می‌کند تا چه حد تحلیل داشته باشد. صحبت‌هایت برمی‌گردد به این که نسبت به نقش‌ها و این که کدام پلان را چطوری بازی کنی تحلیل داری. نمی‌دانم چقدر این جزئیات یادت می‌آید، ولی من معمولاً در بحث‌های کلی همان قدر که مطرح کردن مسائل برایم مهم است، آنتی‌تزاها و استثناهایش هم برایم مطرح است. یعنی مثلاً وقتی به بچه‌ها می‌گویم که یکی از مشکلات ما این است که در جلسات مطبوعاتی فیلم‌ها، حتی وقتی به بازیگران بزرگ می‌گویم که از پشت صحنه این فیلم‌ها بگویید، می‌گویند همه‌اش درس بود، خاطره بود. می‌گویم خوب یکی‌اش را بگو، می‌گویند الان نمی‌توانم. در واقع این برمی‌گردد به این که جز خاطره تعریف کردن، تحلیل قابل طرح ندارند. من این را به عنوان یک ایراد مطرح می‌کردم و می‌گفتم کلاس تحلیل بازیگری قرار است شما را صاحب تحلیل و شناخت نسبت به بازیگری کند. اما این را هم توضیح می‌دادم که بازیگرانی هستند که به خاطر این که زیاد تحلیل می‌کنند، طراوت در کارشان از دست می‌رود و همه چیز خیلی محاسبه شده می‌شود. با توجه به این که نسل‌های ما، نسل‌های خودآگاه‌تری هستند، چطور با این موضوع مواجه شدی؟ یعنی ممکن است برای پل نیومن نسبت به تام

کروز قدر و منزلت بیشتری قائل باشی ولی در یک مصاحبه تام کروز می بینی بحث های آگاهانه ای نسبت به کارهایش وجود دارد. این ها نسل هایی هستند که باید کارهای قبلی را حفظ کرده باشند. در این دوران این خطر وجود دارد که تحلیل زیاد داشته باشی و نتوانی در لحظه ها جاری شوی. این ترمزها را چطور می گیری؟

کاملاً درست است. وقتی وارد این مرحله می شوی دنبال این هستی که خطای کمتری کنی. برای همین است که می گویم ترسم هم زیاد شده. یک وقتی می بینی که به واسطه همین انجام ندادن ها، کارهایی را انجام می دهی که انگار داری از آن طرف بام می افتی. برای من هم پیش آمده. همیشه این طورم که فکر می کنم باید قطعاً بدانم که دارم چه کار می کنم همین باعث می شود گاهی احساس کنم دارم کارگردان را اذیت می کنم یا خسته اش می کنم. ولی کافی است که یک «بیا» از طرف او بشنوم، دیگر می روم. کافی است که استارت بین مان زده شود. گاهی هم خودم می فهمم که دارم زیاده روی می کنم. با خودم می گویم اگر این اتفاق معمول و روزمره زندگی باشد من این قدر راجع به آن سؤال ندارم ولی می دانم که این دارد ثبت می شود. این برایم یک وسواس است که فکر می کنم این الان ثبت می شود. یعنی ماند. مثل این نیست که در خانه یک کاری کنم، مثلاً یک لیوان را بگذارم این جا، بعد بینم جایش خوب نیست، بگذارم آن جا. این طور نیست. مثل تئاتر می ماند. ممکن است امشب در تئاتر یک اشتباه کنم، فردا فرصت این را دارم که آن را جبران کنم ولی در سینما با توجه به شرایط تولید ما، البته فکر می کنم همه جا این طوری باشد، این قدر فرصت وجود ندارد که آدم همه چیز را تست کند، حالا در هر جایگاهی که باشد. خودم حس می کنم که یک وقت هایی آن قدر درگیر می شوم که آن آدم یادم می رود. مثل این که می گویم امیر نهار برویم فلان رستوران، بعد مرتب دارم فکر می کنم که اگر رفتم آن جا فلان کس را نبینم چون قبلاً آن جا دیده امش. در کارم گاهی این طوری می شوم. یعنی گاهی احساس می -

کنم سؤالات بیش از حدم دارد کارگردان را خسته می کند یا پارتنرم را به هم می ریزد. همان موقع ترمز می کنم و سعی می کنم ادامه ندهم و با داشته های قبلی ام کار را ادامه دهم. البته اصولاً سعی می کنم سر صحنه این کار را نکنم. به ده بیست روزی که به آن پیش تولید می گویند خیلی معتقدم. خیلی از کارگردان ها اصلاً به آن معتقد نیستند و انجامش نمی دهند اما من از آن دست بازیگرانی هستم که اصلاً به آن مدت زمان نیاز دارم. باید بیست روز قبل با کارگردانم حرف بزنم، فیلم نامه نویسم را ببینم، با او گپ بزنم که بعد نه اذیت کنم و نه اذیت بشوم. خیلی وقت ها شده که یک کار را رد کرده ام، چون شنیده ام ده روز دیگر قرار است کار کلید بخورد. فیلم نامه را هم خیلی دوست داشتم ولی فکر کردم که من نمی توانم با ده روز بروم جلوی دوربین. به همین خاطر همیشه سعی می کنم این بحث ها را قبل از شروع کار تمام کنم و با داشته های بروم سر صحنه فیلم برداری. همیشه هم با کارگردان هایی کار کرده ام که به ساختن لحظه و آن در موقعیت و لوکیشن خیلی معتقدند، یک دفعه چیزهای جدیدی پیش می آید. مثلاً در همه فیلم هایم می توانم لحظاتی را مثال بزنم که اتفاقاتی افتاده که برای من هم سؤال پیش می آید. من هم دلم می خواهد سؤالم را بپرسم. ولی خیلی با این حرفت موافقم که این تحلیل ها گاهی باعث می شود آدم بکر بودن را از دست بدهد و تبدیل شود به چیزی که قبلاً انجام شده. مکانیکی و تعریف شده شود. آدم بداند که چند دقیقه دیگر از کاراکتری که این قدر برای خودش تعریفش کرده، چنین چیزی بیرون بزند. من سعی کردم که این اتفاق نیفتد. سعی کردم که همیشه اولین کاری که تحلیلش آن کاراکتر را ساخته انجام ندهم چون به نظرم چیزی است که در دیگران می توانیم ببینیم. من فکر می کنم این آدم با این تحلیل و این کاراکتر چه کار دیگری می تواند انجام دهد. به گزینه سوم و چهارم فکر می کنم. ریسک این کار هم گاهی خیلی زیاد بوده اما انجامش داده ام. چون چیز دیگری برایم به وجود آمده.

اغلب با کارگردان‌هایی کار کرده‌اید که اهل این توضیح‌دادن‌ها هستند. اما می‌دانی در کارگردانی رویکردی وجود دارد که نمونه آن هیچکاک است، که می‌گویند بهتر است بازیگر نباید بازی‌اش را کند و برود. جمله‌ای هست که اسپنسیو تریسی گفته ولی چون شبیه به حرف‌های هیچکاک بوده به او نسبت می‌دهند که می‌گوید بازیگر آدم به درد نخوری است که باید بیاید سر صحنه کارش را انجام بدهد و برود و مواظب باشد پایش به سیم‌ها گیر نکند. یعنی در واقع تا این حد ابزار محسوب می‌شود. در سینمای ایران ذهنیتی هست که بازیگران تصور می‌کنند کار کردن با کارگردان‌هایی مثل بیضایی میدان خلاقیت را از بازیگر می‌گیرد، نظرت در این مورد چیست؟ فکر می‌کنی کارگردانی که لزوماً همه چیزش تعیین‌شده است دکوپاژش جزء به جزء آماده است، فرصت خلاقیت را نمی‌دهد یا تعریف دیگری از خلاقیت به وجود می‌آید؟

بهتر است کلی جواب دهم. فکر می‌کنم بستگی به انتخاب من دارد. پذیرفتن یا نپذیرفتن. من اگر بپذیرم که در پروژه‌ای باشم که کارگردانی باشد که حرف حرف خودش است و من این‌قدر با ایمان آن کار را بپذیرم و آن آدم را بشناسم برایم جای سؤالی وجود ندارد. من صابر نوعی که همه‌اش این‌طوری کار کرده‌ام و ذهنیت این‌طوری است، می‌روم چیزی را تجربه کنم.

می‌خواهی بروی در چارچوب قرار گرفتن را تجربه کنی؟

بله می‌خواهم تجربه کنم. ولی به نظرم این اصلاً دلیلی بر باز ایجاد نشدن خلاقیت نیست. فکر می‌کنم هر آدمی با توجه به شخصیت و کاراکترش و ذهنیتش راجع به حرفه‌اش، مثل کارگردان‌هایی که خیلی آدم‌های مشورتی‌ای هستند و آدم‌هایی که اصلاً این‌طور نیستند، آن هم خیلی جذاب است. اگر کارگردان، کسی باشد که با ذهن من هم‌خوان باشد و من فکر کنم که او را می‌شناسم، وقتی می‌روم سر آن صحنه سعی می‌کنم با توجه به آن شیوه و ذهنیت، خلاقیت خودم را ایجاد کنم. می‌گویم من که

می‌دانستم این طوری است، قرار نیست تبدیل شوم به یک ابزار. من با این مخالفم. فکر می‌کنم بازیگر در هیچ صورتی تبدیل به ابزار نمی‌شود. یعنی بازیگر می‌تواند برای خودش فرصتی را ایجاد کند که در تعریف کامل کارگردانش باشد و در پراتزی باشد که کارگردان ایجاد کرده اما برای خودش نقطه‌هایی ایجاد کند. کاری کند که آدم بفهمد که این در کنار چنین کارگردانی دارد بازی از جنس خودش ارائه می‌دهد. یعنی مثلاً در همان مثال آقای بیضایی، یکی از کارهایی که بارها و بارها دیده‌ام، «مسافران» است. چون یکی از کارهایی است که خیلی دوست دارم. جنس رفتاری و ژست و فرم بازیگران مال آقای بیضایی است. اما جالب است که در همان فیلم لحظاتی را از خانم شیخی، معتمدآریا و آدم‌های دیگر می‌بینیم که آدم می‌فهمد که این ورسیون این آدم در تعریف آن کارگردان است. به نظرم این جذاب است. یعنی به هر حال شناسنامه گم نشده، هست. اما این شناسنامه مهر کارگردانی را دارد که شیوه‌اش مشخص است. مثال نزدیک‌تر به تجربه‌های خودم فرهادی است. فرهادی جزو آدم‌هایی است که بسیار مشورت می‌کند، حرف می‌زند، گپ می‌زند، اما به هر حال اصغر فرهادی است. در نهایت پلانش را دیده، فیلمش را دیده می‌داند چه می‌خواهد بگیرد. با تو حرف می‌زند، می‌بینی بعد از یک پروسه دو ماهی، اصلاً رسید به همان نقش که شاید با ذهنیت اولیه بازیگر مغایر بود. یعنی با هم می‌رسند. در کار بعضی از کارگردان‌ها هم با هم نمی‌رسند اما ممکن است همان موقع آدم چیزی را برای خودش پیدا کند. فرهادی جزو آدم‌هایی بود که هر وقت حرف می‌زدیم، من خیلی ذهنم دور نبود، رئالیسم و جنس بازی و شیوه بازیگری فیلم‌های فرهادی، هیچ کاری نکردن و همه کار کردن را می‌دانستم. من عاشق این هستم. این که به نظر بیاید هیچ کاری نمی‌کنی ولی در واقع کلی کار می‌کنی.

البته هیچ کاری نکردن یک تعبیر عامیانه است، نه این که فقط مردم این طور فکر کنند، تا داور جشنواره و منتقد صاحب نام هم به کار می برند. انگار بازیگر باید یک کار عجیب کند تا بازی اش دیده شود.

جنسی که من روی این کار می گذارم، نمی دانم چقدر درست است ولی به آن می گویم شیوه بازی مینی مال با تعریف تجسمی. یعنی بازی ای را ارائه می دهی که بیرونی نیست ولی وقتی به آن فکر می کنی می بینی چقدر لایه های پنهان دارد. مثل خیلی از هنرهای تجسمی که به تعریف مینی مال مربوط هستند، مثل یک تابلوی مینی مال که وقتی به آن دقیق می شوی می بینی این یک قاب دو در دو با یک نقطه نیست. یک تعریف و ذهنیتی را با خود می آورد. در بازیگری این سخت تر است چون ذهنیتی نسبت به آن آدم وجود دارد و آدم همه اش درگیر این است که این کار مهمی نمی کند. همین طوری که الان دارد حرف می زند در آن فیلم هم حرف زد یا همان طوری که آن جا خندید، این جا می خندد. آدم وقتی در یک برنامه ای هست، مثلاً یک سفر پنج نفره، همیشه آدمی هست که ساز مخالف بزند یا از جنسی رفتار کند که تو نمی فهمی اما با این حال می شود خوش گذراند. به هر حال آدم می تواند حال خوب خودش را داشته باشد. ممکن است روزی هم باشد که کارگردان اصلاً حوصله تو را نداشته باشد. دلیلی ندارد که تو آن روز را از دست بدهی. فکر می کنم که مهم ترین ویژگی ای که بازیگر باید در مواجهه با کارگردان داشته باشد این است که او را بفهمد. چون به هر حال باید اول او را بفهمد تا بتواند کار کند. من اگر بفهمم یک کارگردان این جنسی است، بعد از این که او را درک کردم و فهمیدم، حالا می آیم چاشنی خودم را به آن اضافه می کنم.

کمی از حرف های تئوریک کلی فاصله بگیریم و به کارنامه ای که داری بپردازیم. می دانی که خیلی ها تو را در مقطع بعد از «دایره زنگی»، با «درباره الی» شناختند یا جدی گرفتند. این تصمیم گیری در



مورد نقشت در «درباره الی» اتفاق افتاد که اسمت در تیتراژ اول نیاید. موضع خودت در مورد این موضوع چه بود؟ آن موقع شاید این یک تصمیم ساده برای حفظ تعلیق در مورد شخصیت نامزد الی بود. اما یک وقتی یک موضوع خیلی مهم می‌شود. به خاطر این که «درباره الی» یک دفعه فیلمی می‌شود که چکیده یک دهه سینمای ایران است...

بحث این اتفاق از آن‌جایی به وجود آمد که آقای فرهادی خیلی نگران این بود که اگر آدم‌ها اسم مرا در تیتراژ اول ببینند، با توجه به این که موضوع طوری پیش می‌رود که همه بازیگران در اولین سکانس فیلم معرفی می‌شوند و دیده می‌شوند، همه می‌گویند پس او کو؟ آقای فرهادی معتقد بود که بعد از «دایره زنگی» آدم‌ها تا حدی مرا می‌شناسند. چون این فیلم خیلی دیده شده بود. این ترسی بود که کاملاً در مورد آن به آقای فرهادی حق می‌دادم. اما در عین حال او خیلی آدم اخلاقی‌ای است، مثلاً می‌گفت در تیتراژ اول که خیلی تیتراژ مهمی است نمی‌شود که اسم تو را ننویسم. که من بحث پوستر را کردم و گفتم که بعداً در پوستر هم ما نمی‌توانیم بنویسم. گفت نه بعداً یک ترفندی به کار می‌بریم. اما من گفتم که نمی‌شود که عکسم در پوستر باشد. یعنی رعایت چیزی که فیلم لازم داشت، باید در همه تبلیغات اتفاق می‌افتاد. مسلم است که بودن در تیتراژ اول فیم فرهادی برای من خیلی مهم بود ولی هیچ پیشنهادی و حرفی از این که اسمم در تیتراژ آخر چه‌طوری زده شود از طرف من داده نشد برای این که من فقط سعی کردم در خدمت فیلم کارم را انجام دهم اما کاراکتر حرفه‌ای خودم را هم فراموش نکنم. از آن‌جایی که متقابلاً آقای فرهادی هم قطعاً این‌طور فکر می‌کردند این اتفاق افتاد. من اولین بار وقتی در سینما آن لحظه را دیدم که ته فیلم آمد «و صابر ابر...»، برای خودم این‌طور بود که خوب خیلی دوستش داشتم ولی غافلگیری بیشتر از دوست داشتن بود. اصلاً فکر نمی‌کردم اسمم را آن‌طور بیاورند. شاید چیزی که می‌گویم طور دیگری تأویل شود، مهم نیست. ولی من فکر می‌کنم آدم‌ها خودشان فردایشان را مشخص می‌کنند. یعنی

اصلاً چیزی نیست که تو در آن بی‌تأثیر باشی. قطعاً تأثیر داری. حتماً جنس برخورد من، رفتاری که با آقای فرهادی داشتم، گپی که در مورد این موضوع زدیم و درکی که داشتم مؤثر بوده. شاید می‌توانستم حتی این حرف را بزخم که در تیتراژ اول اسمم بیاید، حالا عده‌ای می‌فهمند، عده‌ای نمی‌فهمند. ولی فکر می‌کنم مهم‌ترین و بزرگ‌ترین ویژگی بازیگر باید این باشد که اصلاً یادش نرود کی و چی بوده و چی هست. وقتی من یادم نرود که کی بودم، حتماً حواسم هست که چطور برخورد کنم.

در دو مرحله در کارت، شباهت‌هایی بین نقش‌ها و موقعیت‌ها اتفاق افتاد. که مثلاً به شکل خفیفی در «درباره‌الی» و به شکل جدی‌تری در «هیچ» و «دایره زنگی» کاراکترها آدم‌هایی بودند که ساده دلانه عاشق دختری می‌شدند که دلش با آنها نبود. بعدتر در «انتهای خیابان هشتم» و «سیزده ۵۹» نقش کسی را بازی کردی که کنار یک شخصیت زن است و فقط او را همراهی و حمایت می‌کند.

حالا به صورت تصادفی سه فیلم با بازی تو روی اکران است که یکی اش همین «سیزده ۵۹» است و صحبتش را کردیم. در «آقا یوسف» هم که خواستی حضور در کار دکتررفیعی را حتی به آن کوتاهی تجربه کنی. اما در «این‌جا بدون من» نقش همان میزان تفاوتی را با نقش‌های دیگر سینمایی ات دارد که کالیگولا با نقش‌های دیگر تأثیر کنونی ما داشت (و در بخش دوم گفت و گو به آن خواهیم پرداخت). احسان در «این‌جا بدون من» از آن نقش‌هایی است که اصلاً شبیه اش در سینمای ایران نیست. اعتقاد دارم که نوع خاص دیوانگی یا عصیت‌های آدم‌های تنسی ویلیامز خیلی نمایشی است. منظورم در نوع بازی نیست. مثلاً خانم ویوین لی طبیعتاً جنس بازی‌اش نمایشی‌تر از براندو است ولی منظورم نوع خود شخصیت‌هاست. فقط روی صحنه می‌شود چنین خل‌های ویژه‌ای وجود داشته باشد. ولی کار عجیبی که توکلی کرده و تقریباً در دنیا انجام نشده، این است که این آدم‌ها را شبیه‌آشنایان ما در این جامعه ترسیم کرده. آدم‌هایی که در اطراف‌مان می‌بینیم که از مهربانی گاهی رفتار آزاردهنده و دیوانه‌واری دارند. مثلاً

کسانی که فراتر از حد محبت می‌کنند و این به دردرس تبدیل می‌شود. این‌ها را در اطرافمان داریم ولی بازی کردن و خلق کردن‌شان چه در فیلم‌نامه و چه در بازی به طرز وحشتناکی سخت است. این تجربه دوباره فکر می‌کنم همین شرایط به‌خصوص را دارد. کمی راجع به این نقش و این فیلم صحبت کنیم.

بهرام توکلی هم از آن آدم‌هایی بود که خیلی دوست داشتم با او کار کنم. دو فیلم قبلی‌اش، «پابره‌نه در بهشت» و «پرسه در مه» را هم خیلی دوست داشتم. از نوع نگاهش از جنسی که شبیه به هیچ‌کس نیست، خیلی شخصی است، خوشم می‌آمد. به نظرم این فیلم اصلاً فیلم معمولی نیست. بعضی از آدم‌ها اصلاً متوجه نمی‌شوند که این فیلم چقدر روانی است یا چقدر روان‌شناسانه است و این کاراکترها چقدر عجیبند. اصلاً کاراکترهای معمولی نیستند. اصلاً به واسطه اتفاقی که پیش آمد، فیلم‌نامه بهرام را که خواندم، باز به دقیقه نرسید که تصمیمم را گرفتم. دیالوگ آخر را که خواندم ساعت ۱ شب بود می‌خواستم زنگ بزنم. این قدر دوست داشتم. چون خوب من عاشق آن نمایش‌نامه هم بودم و برایم این اقتباس این قدر ایرانی و این جنس این قدر روان، خیلی جالب بود. با خود بهرام که آشنا شدم، فهمیدم که اصلاً چیز دور از ذهنی نبوده. بهرام توکلی اصلاً یک کارگردان معمولی نیست. در ظاهر وقتی او را می‌بینیم، همیشه به او می‌گفتم که آدم دوست دارد یک لحظه دستت را بگیرد، ببردت توی بالکن و بگوید ببین، حرف حسابت چیست. یعنی نمی‌دانی که او الان در آن لحظه توی فکرش چیست. فکر می‌کنی که آدمی است که خیلی آرام است، زیاد توضیح نمی‌دهد، یک دفعه یک چیز کوچکی به تو می‌گوید، از جایی می‌فهمی که این آدم خیلی حرف دارد که نمی‌زند. مثلاً می‌گوید سر آن دیالوگ یک دفعه صدایت را ببر بالا. خب این که فقط روی همان دیالوگ متمرکز نمی‌شود، من قبل و بعدش را هم تغییر می‌دهم و یک دفعه می‌بینم اتفاقی افتاد که او می‌توانست در موردش پنج ساعت با من حرف بزند. این است که می‌گویم یک دفعه روی

چیزی دست می‌گذارد که می‌گویم خوب این آدم از آن جنس‌هایی است که باید در مقابلش خیلی حواست جمع باشد، خوب به حرفش گوش کنی، خوب نگاهش کنی، چون اصلاً یک آدم معمولی نیست .

- یک سؤال در پراتنز می‌پرسم. این که حتی یک بار این که این‌ها یک کمی خل هستند را در توضیحاتش گفت؟

-اصلاً. اصلاً. هیچ‌وقت. هیچ‌وقت این که این‌ها آدم‌های خلی هستند از دهان توکلی در نیامد. من این جوری فکر می‌کردم که این بیماری زمان است؛ بیماری زمانه است ... این بیماری سراغ همه می‌رود، دیر یا زود. دیدی بعضی وقت‌ها می‌گویم حال خوب نیست، این یعنی چه؟ هیچ دردی هم وجود ندارد، جز یکی و آن درد زمان است. در بعضی جوامع این بیماری واگیردار است...مثل جامعه ما.

-این‌جاست که می‌گویم اگر کارگردان فیلمش را زیاد تحلیل کند یا حتی بازیگر، کار لوث و لوس می‌شود و لو می‌رود. این که گاهی این خل بودن درک می‌شود و گاهی نمی‌شود، امتیاز این بازی‌هاست. این تردید در قضاوت ما وجود دارد چون در خود زیست عینی این آدم‌ها هم وجود دارد.

-این‌قدر که قابل باور شده. من همیشه شنیده بودم ولی تجربه بازی با خانم معتمدآریا را نداشتم.

عجیب است. واقعاً شاید درست‌ترین کلمه «عجیب» است. این کلمه را من نمی‌توانم معنی کنم. برایش

معنی ندارم. عجیب یعنی چه؟ یعنی باعث تعجب است؟ خوب وقتی کسی باعث تعجب می‌شود یعنی چه

می‌شود؟ نمی‌دانم. واقعاً این‌جوری است. می‌دیدم که از همان شیوه‌ای که می‌گویی بسیار استفاده

می‌کند. تحلیلش در حد این است که آن سکانس درست اجرا شود. در روایت فیلم و فیلم‌نامه و روایت

ذهنی کارگردان. برای این نقش بخصوص اصلاً وارد جزئیات نمی‌شد. حتی گاهی به من می‌گفت که

این‌قدر درگیرش نشو. چون می‌دیدم من یک دفعه یک چیزی برایش خیلی سؤال است، می‌گفت صابر

ولش کن. من بعد از ده پانزده جلسه فیلم‌برداری فهمیدم که این نقش از آن نقش‌هایی است که باید ولش

کنم. اگر بخوایم خفتش کنم، او بیشتر مرا خفت می‌کند و دیگر نمی‌توانیم از دست همدیگر فرار کنیم. نه من می‌توانم او را پیش ببرم و نه او مرا. به خاطر همین ولش می‌کردم ولی می‌دانستم که دارم ولش می‌کنم، به آن توجه نمی‌کردم. مثلاً خیلی خوب یادم هست که در سکانسی که من می‌گویم من دارم می‌رم شیره‌کش‌خونه، معتاد شدم و... آدم‌ها می‌خندند. من آن‌جا همه‌اش این را تحلیل می‌کردم که چطوری باید بگویم و به بهرام می‌گفتم. بهرام می‌گفت تو خودت چطوری این را تحلیل می‌کنی؟ گفتم نمی‌دانم به نظرم یک کمی تلخ می‌آید ولی زود است. ده صفحه اول فیلم‌نامه است نمی‌خواهم به این زودی یک اتفاقی بیفتد. همان‌طوری رفت جلو و من به این نتیجه رسیدم که ولش کن، بازی کن بین چه می‌شود. بعد بازی کردم. بعد از یک چیزی، یک لحظه ای گرفتم که باید چه کار کنم. ماجرا این بود که بهرام در تمرین گفت خانم معتمدآریا وقتی حرف های صابر درباره معتاد شدن و اینها تمام شد، تلفن را بردارید، با یک بغضی بگویید «خلاصه داشتم می‌گفتم؛ این ماتیکه...». یعنی همان تبلیغ لوازم آرایش را که داشت در تلفن می‌گفت، ادامه می‌دهد! انگار نه انگار که حرف هایی تا این حد غیرعادی شنیده. این‌جاست که با خودم گفتم این‌ها در نهایت طبیعی بودن، خیلی خل هستند. این جلسات اول فیلم‌برداری مان بود چون در دورخوانی زیاد حرف اضافی نمی‌زدیم. بعدها فهمیدم که توکلی این شیوه را در اجرا دارد به وجود می‌آورد که ما را به آن چیزی که باید، برساند. انتخاب سکانس‌ها برای شروع فیلم‌برداری کاملاً مشخص بود. مثلاً رسیدن به این پرحرفی برای خانم معتمدآریا طوری بود که یک روزی بعد از سه چهار جلسه گفت که این چقدر بیخودی هرجا می‌رود حرف می‌زند. سر میز شام این را به دیالوگ این را به من می‌گوید که تا آخر غذا دیگر کسی حرف نمی‌زند بعد خودش شروع می‌کند به حرف زدن. که من می‌گویم مامان خودت داری الان حرف می‌زنی. یعنی ما فهمیدیم که سختی و جذابیت این کار این بود که ما قرار بود آدم‌هایی را بازی کنیم که به ظاهر آدم‌های خیلی معمولی هستند ولی اصلاً

آدم‌های معمولی نیستند. بهترین جمله‌ای که در فیلم هست که برای این فیلم خیلی مفید است، مونولوگ آخر احسان است که می‌گوید شاید عجیب باشد وقتی آدم‌ها دو بار یک فیلم را می‌بینند. به نظر من «این‌جا بدون من» از آن فیلم‌هایی است که آدم باید دو بار ببیند، بعداً اگر دلش خواست بیشتر ببیند. چون از آن فیلم‌هایی است که نمی‌شود با یک بار فهمیدش. این آدم‌ها این‌جوری‌اند که تا باهاشان آشنا شوی، فیلم تمام شده. بعد می‌گویی خوب این‌ها یک سری آدم بودند که در یک موقعیتی بودند، دلت می‌سوزد و این‌ها. ولی دفعه بعد می‌گویی چه دنیای پیچیده‌ای دارند.

از همه چیز مهم‌تر برای بهرام این بود که وقتی یک پلان شروع می‌شود، تاریخ و ساعت آن پلان معلوم شود. این برای من خیلی عجیب بود و خیلی دوستش داشتم. می‌گفت چی کار می‌توانیم بکنیم که پنجره را ببینیم ولی معلوم شود ظهر است، یا شب است. یعنی از رفتار آدم‌ها این معلوم شود. یا چه کار می‌توانیم بکنیم که معلوم شود جمعه است؟ یعنی روزی که ما داشتیم فکر می‌کردیم، جمعه است، همه خانه هستند، سر کار نرفته‌اند، گفت چه کار می‌توانیم بکنیم. این که ولو شویم، فیلم ببینیم، آواز بخوانیم، پا روی صندلی باشد، توی تراس باد بیاید، فضایی که مشخص می‌کند که این «جمعه» است. این از آن چیزهایی است که من خیلی کم در کارگردان‌ها دیدم. تاریخ سکانست را مشخص کنی. چیزی که اصلاً فکر نمی‌کردم چیز مهمی باشد ولی الان که فیلم را می‌بینم می‌فهمم که این حرف‌ها حرف روز جمعه است. حرف روز جمعه بعد از ظهرمان هیچ‌وقت شبیه صبح شنبه نیست. ممکن است با هم زیاد حرف بزنیم، درد دل‌هایی هم بکنیم، بعد حالمان بد شود، بعد پشیمان هم بشویم، بعد فردا شنبه می‌گوییم این‌ها چی بود دیروز گفتیم. دقیقاً اتفاقی است که در واقعیت می‌افتد. در واقع هیچ روزی نبود که من دوست نداشته باشم تمام نشود. برای این که حال من خیلی خوب بود. به هزار دلیل، فیلم را خیلی دوست داشتم، فیلم‌نامه را،

بهرام را، پارتنرهايم را، نقشم را، همه را دوست داشتم. فکر می‌کردم این احسان چه کاراكتري شده است برای خودش. شاید الان به خاطر «این‌جا بدون من» است که دوست دارم این گپ انجام شود .

-در جشنواره بسیار آشفته‌ای اخیراً ما هفت کاندیدا در هر شاخه بازیگری داشتیم. این که تو حتی کاندیدا هم نشدی در کنار نامزدنشدن پیمان معادی، عجیب ترین بی توجهی های بخش بازیگری بود. خیلی جا خوردی؟ گاهی آدم دوست ندارد فقط تحسین شود. دوست دارد این تحسین برای فیلمی که برایش باارزش است، اتفاق بیفتد. برای بهرام رادان، سیمرغ «شمعی در باد» یک دهم لذت سیمرغ گرفتن برای «ستوری» را ندارد .

-واقعاً. شاید اولین بار است که دارم در مورد این موضوع حرف می‌زنم. چون همیشه فکر می‌کردم که به موقعش اتفاق می‌افتد.. خارج از این که واقعاً داوری را بخواهم نقد کنم، دوست داشتم که برای این فیلم با این شیوه دیده شوم. این جمله کلیشه‌ای که همه آدم‌ها می‌گویند که من جایزه‌ام را گرفته‌ام یا دارم از مردم می‌گیرم، به نظرم نه. به این راحتی هم نیست. تو دوست داری برای یک نقش مشخص کاندیدا شوی. واقعاً بگویم که شاید شبیه به علیرضای «درباره‌الی» که وقتی کاندید شدم آن‌قدر حالم خوب بود که وقتی جایزه نگرفتم آن‌قدر حالم بد نبود. این که فهمیدم اشتباه نمی‌کردم. الان و در این مورد هم به نظرم اشتباه از جای دیگری صورت گرفته. از جایی شنیدم که فیلم دیر به هیأت داوران رسیده، درست ندیده‌اند و این‌ها اما اصلاً نمی‌پذیرم. نمی‌شد این فیلم را این قدر ندیده گرفت و این، در مورد خیلی ویژگی های دیگر فیلم، بیشتر از بازی من قابل طرح است.

یک بدشانسی بزرگ که این فیلم آورد این بود که با فیلم فرهادی هم‌زمان بود. اتفاقی که در این فیلم افتاده خیلی منحصر به فرد است. کاری که دارد با خود پدیده سینما می‌کند. جوری وارد کردن مسئله فیلم دیدن به این شکل خیالی که در تهران دارند اقتباس تنسی ویلیامز را در سینما نشان می‌دهند، پایان‌بندی

که راجع به جنس آن بحث دارم. این که این اتفاق به طور کامل اولین بار است که در سینمای ایران افتاده. این که شما فقط پایان فیلم نداری، «بازی با پایان» داری. داری با مسئله پایان در ذهن تماشاچی بازی می‌کنی و تماشاچی هم از همین تأثیر می‌گیرد. دارد فکر می‌کند این واقعیت بود یا رؤیا. دارد تأثیرات روانی از آن می‌پذیرد. چه در این مورد و چه کلاً اگر چیزی هست که فکر می‌کنی نگفته مانده، بگو.

در مورد فیلم و دیده نشدن و هم زمان بودن با فیلم آقای فرهادی و... فقط یک چیز می‌گویم: هر بار که فیلم خوبی می‌بینم، کودک می‌شوم. کیف می‌کنم. یک جور کیف که مدت هاست به دلایل دیگر تجربه‌اش نکرده‌ام... در مورد پایان «این جا بدون من» هم همین تعبیر «بازی پایان با تماشاگر» و روانشناسی تماشاگر توسط فیلم که بهش اشاره کردی، بهترین تعریف است. می‌خواهم در این مصاحبه خاص این را بگویم، در ماهنامه فیلم هم این اتفاق می‌افتد که خیلی هم به «این‌جا بدون من» و مجله فیلم خواندن احسان ربط دارد. چیزی که در آخر می‌خواهم بگویم این است که من واقعاً به چیزی معتقدم و آن این است که اگر روزی یادم برود و فراموش کنم که چطوری به این مرحله رسیدم، چی شد که رسیدم و با کی‌ها رسیدم، که همه استادهای آن روزهایم و کسانی که بعدها در جریان کار از آنها آموختم، خود بچه‌های آن دوره که اولین پارت‌هایم بودند که باعث شدند من یک جایی خوب بازی کنم. همه اینها برای آدم مسئولیت می‌آورد. روزی که اینها یادم برود، روزی که رسالت یا مسئولیت اجتماعی که دارم، یا هر چیزی که می‌خواهید اسمش را بگذارید، فراموش کنم، روزی که فقط برای خودم کار کنم، روزی که یادم برود آدم‌ها را در کنارم و دورتر، آدم‌های اینجا را، مردم را... آن روز حتماً باید دچار آلزایمر شده باشم. اگر روزی همه این‌ها یادم برود، یادم برود که چه روزهایی را گذرانده‌ام که اصلاً هم روزهای آسانی نبوده، آن روز روزی است که تمام شده‌ام. در هر شکل دیگری سعی می‌کنم تمام نشوم. مگر این که این فراموشی اتفاق بیفتد.

ادامه در قسمت دوم