بازیگران و نقشها

گفت‌وگوی زاون قوکاسیان با رضا کیانیان

مقدمه

رضا کیانیان آدم مشهوری است. در سینما ستاره است، در تئاتر چهره‌ای ممتاز است، در مجسمه‌سازی نامی است و... علاوه بر همهٔ اینها رضا کیانیان نویسندهٔ کتابهای ویژهٔ بازیگری است.

مدتی پیش کتابی پشت ویترین کتابفروشی نظرم را جلب کرد. جلد کتاب ناگهان مرا به سینمای سالهای دور کشاند و نامهای روی جلد، ناصر ملک مطیعی و فردین میخکوبم کرد. هنوز نام کیانیان را نمی‌دیدم و وقتی دیدم که او با آنها گفت‌وگو کرده است بی‌درنگ کتاب را خریدم. نه یک نسخه، چند نسخه. می‌بایست همراهان من نیز با من در این شور و شوق شریک می‌شدند.

با شناختی که از کیانیان داشتم حدس می‌زدم که *ناصر و فردین* کتابی خواهد بود که به جایگاه فردین و ملک مطیعی در سینمای ایران می‌پردازد. ملک مطیعی تقریباً از آغاز سینمای فارسی به سینما آمده بود و فردین از اواخر دههٔ ۱۳۳۰ سینمای ایران را به توفیق «اقبال تماشاگر» رسانده بود؛ و در کنار این همه، خاطرات من از این دو بازیگر قرار داشت، که بخشی از نوجوانی و جوانی من بود. می‌خواستم ببینم کیانیان با اطلاعات و دانش سینمایی و خاطراتش، چگونه گوشه‌های سینمای ایرانِ پیش از انقلاب را روشن می‌سازد و چگونه می‌تواند این دو هنرمند را به جاهایی بکشاند که کسی از آن خبر ندارد و گفته‌های آنان از سینمای آن روزهای ایران را نقل کند.

این کتاب می‌تواند یک دریچه یا یک آغاز باشد. خوشبختانه هنوز بخشی از بازیگران سینمای قبل از انقلاب هستند و رضا کیانیان نیز هست. و یادمان باشد که همهٔ آن سینما هم بد نبود. رضا کیانیان هم این را می‌گوید! تاکنون کتابهای *بازیگری*، *تحلیل بازیگری*، *بازیگری در قاب*، *شعبدهٔ بازیگری*، و *ناصر و فردین* از رضا کیانیان به چاپ رسیده است. بغیر از کتاب *شعبدهٔ بازیگری* که مجموعه‌ای از گفت و گوهای منتقدان و نویسندگان سینمایی پیرامون بازی رضا کیانیان در فیلمهای متفاوت است، دو *عنوان* از این کتابها مجموعه‌ای از مقالات و دیدگاههای رضا کیانیان در باب بازیگری است (با بحث در مورد بازیگران نامداری همچون مریل استریپ و جک نیکلسون) و کتاب *بازیگری در قاب* او مجموعهٔ گفت و گوها با کارگردانان، فیلمبرداران، تدوین‌گران و... سینمای ایران دربارهٔ بازیگری است.

در نبود آثار مربوط به بازیگری در بازار کتاب ایران، کار رضا کیانیان در قالب کتابهای فوق ستودنی است. سالهاست بجز کتابهای استانسیلاوسکی، و در اوایل دههٔ ۵۰ چاپ بسیار محدود کتابهایی درباب شیوه‌های بازیگری گروتفسکی و پیتر بروک، کتابهایی که بتواند با رویکردی تحلیلی به هنر بازیگری بپردازد وجود نداشت و آثار رضا کیانیان در این موقعیت می‌تواند برای جوانان علاقه‌مند به بازیگری مفید و کارساز باشد.

ناصر و فردین آخرین کتاب رضا کیانیان است که توسط نشر مشکی منتشر شده است. در این کتاب کیانیان سعی کرده با دو گفت و گوی بسیار کوتاه با دو بازیگر دوران‌ساز سینمای ایران، به نوعی کمبود تحلیل و ارزیابی بازیگری در سینمای قبل از انقلاب را در این مجموعه مطرح سازد. ولی سهواً یا عمداً از شرایط حاکم بر دنیای بازیگران آن زمان هیچگونه سخنی به میان نیاورده است و از این جهت کمبودهایی اساسی در این دو گفت و گو به چشم می‌خورد. گفت و گو با فردین بسیار شتابزده و کاملاً فاقد منابع لازم است. اگرچه بخش گفت و گو با ناصر ملک مطیعی کمی کاملتر از بخش زنده‌یاد فردین است، ولی جا داشت که دربارهٔ نقشهای مطرح‌تر و مقبول‌تر، چه از لحاظ بازیگری و چه از لحاظ خاستگاه مردمی، صحبت می‌شد. مسائلی چون تاثیرپذیری این دو بازیگر از خاستگاه طرفداران و بینندگان سینمای ایران و دهها موضوع دیگر در ارتباط با بازیگری باید مطرح می‌شد که نشده است. متأسفانه کیانیان بسیار شتابزده و به صورتی ناقص به این موضوع پرداخته و افسوس که در مورد زنده‌یاد فردین نمی‌توان در چاپ دوم به تکمیل کتاب پرداخت.

برای آگاهی بیشتر از نحوهٔ کار رضا کیانیان در تدوین کتاب *ناصر و فردین* و آشنایی با نگاه او در این کتاب و علت انتخاب این دو بازیگر با وی به گفت و گو پرداختم.

ز. ق

● به نظر من مهم است که کارها با حساب و کتاب انجام شود. در مصاحبه‌هایتان وقتی به سراغ بازیگران دوران‌ساز ــ مانند ملک‌مطیعی ــ می‌روید انتظار دارم از اولین تجربه‌اش در بازیگری سینما سؤال کنید و اینکه مثلاً او بازیگری را کجا یاد گرفته است؟ در صورتی که این چیزها در کتابتان نیست، چرا؟ راجع به این کمبودها، به زعم من، صحبت کنید. چرا سعی نکردید الزامات دوران او را در نظر بگیرید؟

ــ می‌دانید که من به مدرسهٔ بازیگری رفته‌ام ...! وقتی تصمیم

گرفتم با ملک مطیعی و فردین صحبت کنم در این فکر بودم که با بهروز وثوقی هم گفت و گو کنم که خودش نخواست و نپذیرفت. اتفاقاً نقشه‌ام این نبود که وارد جزئیات ماجرا بشوم. اینها سه بازیگر شاخص سینمای قبل از انقلاب‌اند. مطمئناً من از میان دست‌اندرکاران سینمای قبل از انقلاب به سراغ کسان دیگری نمی‌رفتم. همهٔ ما ــ هم خود من و هم طیف بزرگی از کسانی که بعد از انقلاب وارد سینما شدند یا در تئاتر حضور داشتند یا به نوعی روشنفکرتر بودند ــ فکر می‌کردیم آنها «لمپن» هستند. در صورتی که بعداً فهمیدیم این طور نیست. متأسفانه این یک پیش‌داوری بود. من بعدها این را فهمیدم. اصلاً مگر می‌شود یک لمپن تا این اندازه درک هنری داشته باشد که بتواند این فیلم‌ها را بازی کند و چنین نقشهایی را بیافریند؟ پس اول باید از این سه نفر به خاطر آن ذهنیت منفی گذشته معذرت بخواهم و سپس باید بگویم که به نظر من آنها بازیگران شاخص سینمای قبل از انقلاب ایران‌اند. پرسش دیگر این است که چرا پس از این همه سال که از سینمای قبل از انقلاب می‌گذرد، این سه نفر همچنان محبوب قلوب مردم‌اند و حتی جوانهاهم آنها را می‌شناسند؛ جوانهایی که آن موقع اصلاً متولد نشده بودند.

● **به نکتهٔ جالبی اشاره کردید. محبوبیت داشتن و تداوم شهرت و ماندگاری مسئله‌ای بسیار مهم است. از طرفی هم باید بدانیم که محبوبیت به طور اتفاقی به دست نمی‌آید؛ بخصوص ماندگاری این مقبولیت که همچنان ادامه دارد.**

ــ همین‌طور است. وقتی که می‌روم و می‌پرسم آیا آنها آموزش دیده‌اند؟ می‌بینم که بله دیده‌اید. می‌خواهم ببینم آیا مداومت در کارشان بوده؟ در می‌یابم که بله بوده. حالا چیزهای دیگر و بیشتری هم می‌خواستم بپرسم که میسر نشد. البته مصاحبهٔ با فردین متاسفانه بعد از درگذشت‌اش آماده و در مجلهٔ *گزارش فیلم* چاپ شد. خوشبختانه آقای ملک مطیعی هنوز هستند.

● **در مورد نحوهٔ بازیگری در کتاب شما مطلبی وجود ندارد، چرا؟**

ــ سیستم بازیگری آنها با سیستم بازیگری‌ای که الان وجود دارد خیلی متفاوت است. یعنی اگر آنها امروز می‌آمدند و بازی می‌کردند خراب می‌شدند. چون دنیای بازیگری دهه‌های ۶۰ و ۷۰ و ۸۰ بسیار متفاوت است با دنیای بازیگری آنها. به همین دلیل ساده، نمی‌خواستم زیاد راجع به شیوهٔ بازیگری دقیق بشوم که بخواهند حرفهایشان را راجع به بازیگری بزنند. چون اگر می‌زدند ممکن بود خیلی‌ها بخوانند و به نظرشان عجیب یا مضحک بیاید و بگویند که اینها دیگر چه حرفهایی است که می‌زنند؟ شاید بتوانم با سایر بازیگرهای قبل از انقلاب، کسانی مانند سعید راد هم صحبت کنم. سعید راد اصطلاحاتی را در بازیگری دارد و به کار می‌برد که هیچ‌کس آنها را نمی‌فهمد. مثلاً می‌گوید بازی فلانی «فرم» است. خُب ما نمی‌فهمیم بازی فلانی فرم است یعنی چه؟ آن کلمه‌ای که آقای راد به کار می‌برد با تلقی ما از فرم دقیقاً متفاوت است. در این فکر هستم که بروم و مفاهیمی را که آنها در بازیگری استفاده می‌کنند روشن کنم. مطمئناً کار درست و به جایی است که به پشت سر نظری بیندازیم و به گذشته نگاه کنیم. همه این کار را کرده‌اند. اگر کسی چنین کاری

نمی‌کرد مشکل داشت. پرسشهای زیادی دربارهٔ گذشته مطرح است که باید به آنها پرداخت. برای مثال چرا از این فیلم تا آن فیلم لباس بازیگرها زیاد فرقی نمی‌کند؟ حتماً یک دلیلی دارد و...

● **شاید من در این کتاب به دنبال روشن‌شدن ابهامات و جواب سؤالات خودم در مورد سینمای قبل از انقلاب بودم که آنها را پیدا نکردم. مثلاً اینکه کارگردانهای آن زمان که نمی‌توانستند میزانسن بدهند، پس بازیگران چگونه بازی می‌کردند. البته ناصر ملک مطیعی نسبت به فردین این تفاوت را دارد که از یک جای درست‌تری شروع می‌کند و تجربه‌های خیلی خوبی هم دارد. او حتی کارگردانی هم می‌کند و فیلمنامهٔ احمد شاملو را می‌سازد؛ فیلم «فرار از حقیقت» اگر اشتباه نکنم. بعد در اوج جوانی مجبور می‌شود مثلاً در فیلم «لذت نگاه» برای سیامک یاسمی نقش پیرمرد را بازی کند یا در فیلم «هاشم‌خان» (تونی زرین دست) نقش پیرمرد تیپیک دیگری را. این تجربه‌های متفاوتش برای من عجیب بود که از چشم شما پنهان مانده.**

ــ ببینید، من به آقای ملک مطیعی می‌گویم شما تنها ستارهٔ سینمای قبل از انقلاب هستید که از نقش دو و نقش متفاوت نترسیدید، یعنی میان ستاره‌های قبل از انقلابِ ما تنها ناصر ملک‌مطیعی بود که به راحتی نقش دو و سه و چهار را هم بازی کرد ولی از محبوبیتش کم نشد، بلکه اضافه هم شد. مثلاً او نقش آدم بد را هم بازی کرده، نقش گروهبان و روستایی و نمی‌دانم پیرمرد و جوان و ... همهٔ اینها را هم بازی کرده است. هم نقش پدر را اجرا کرده و هم نقش پسر را، هم عاشق را بازی کرده و هم معشوق را. خب، این یک پدیده است. به نظر من فردینِ خدابیامرز جرئت این کار را نداشت. بهروز وثوقی هم چنین جرئتی نداشت. هنوز که هنوز است ته ماندهٔ آن تفکرات در سینمای ما باقی مانده است. مثلاً به خانمها می‌گویند نقش مادر بازی نکنید جا می‌افتید. یعنی چه جا می‌افتید؟ خب ناصر ملک مطیعی این کار را کرد و جا هم نیفتاد. من هم دارم این کار را می‌کنم و جا نمی‌افتم. من نقش بیست سال پیرتر از خودم را بازی

می‌کنم، ده سال جوانتر را هم بازی می‌کنم . البته نمی‌دانم بد بازی می‌کنم یا خوب. من هم نقش لمپن را بازی می‌کنم و هم روشنفکر را و اصلاً به همین دلیل است که تماشاگر پیدا کرده‌ام، نه به دلیل اینکه یک نقش خوب را همیشه بازی کنم. این در مورد آقای ملک مطیعی.

اما در مورد کسانی مثل آقای سارنگ یا آقای محمدعلی جعفری و بازیگرانی که از تئاتر به سینما آمدند و وضعیت فرق می‌کند. سینمای آن زمان ظرفیت درک این بازیگران را نداشت. برای همین آنها نقشهای فرعی را بازی کردند تا اینکه تمام شدند و رفتند. اما همانها در تئاتر صحنه‌ها را فتح می‌کردند.

● شما غیرمستقیم دارید به آغاز موج نوی سینمای ایران اشاره می‌کنید؟

ــ زمانی که سینمای ایران فهم بازیگر تئاتر را پیدا کرد، موج نوی سینمای ایران شروع شد. موج نوی سینمای ایران هم به این دلیل ناچار شد بازیگر تئاتر را بفهمد و به کار بگیرد که از تیپهای تکرارشوندهٔ سینمای سنتی ایران دور شد و وارد زندگی مردم کوچه و بازار شد. وقتی که سینما رفت توی کوچه و بازار و زندگی مردم، به تبع آن نقشهایی هم در فیلمنامه پیدا شد که دیگر آن نقشهای تکرار شوندهٔ فردین، ملک مطیعی و یا بیک‌ایمانوردی نبود. یعنی آن بازیگران نمی‌توانستند آنها را بازی کنند. خود کارگردانها هم می‌دانستند. خب چه کسی می‌تواند آن نقش گاو را بازی کند؟ چه کسی می‌تواند نقش کدخدایش را بازی کند؟ یا نقش دیوانه‌اش را؟ پس باید به سراغ بازیگران تئاتر رفت. چون این نقشها قبل از این در سینمای ایران بازی نشده بودند.

● چرا بیک ایمانوردی را در کنار این سه نفر نیاوردید؟ یعنی او را همسنگ آنها نمی‌دانید؟

ــ خیر. بیک ایمانوردی هیچ وقت نقشی را که بازی می‌کرد تکامل نداد. برای مثال می‌توانید به نقش بی‌خانمان که او در بعضی از فیلمهایش بازی می‌کرد توجه کنید. البته در فیلم «علی بی‌غم» کمی تفاوت پیدا شد. علی بی‌غم رشد کرد.

● آیا فکر نمی‌کنید مشکل بیک ایمانوردی در چهره‌اش بود، در میمیک صورتش؟ چون قدرت بازیگری‌اش را در آن چند دقیقه‌ای که در فیلمهایی از ساموئل خاچیکیان، مثل «ضربت» یا حتی «فریاد نیمه شب» بازی کرد یا مثلاً در فیلم «روسپی» شباویز یا آن فیلمی که در ایتالیا بازی کرد، می‌بینیم؛ در آن جاها که میمیک صورتش با نقشی که بازی می‌کند کاملاً همخوانی دارد. به نظر من مشکل در کارگردانهای آن زمان بود که جربزهٔ استفاده از چنین بازیگرانی را نداشتند. ما نیازمند نگاه دیگری به بازیگرها هستیم.

ــ این نسبت به طرح مسئله‌ای که من در کتاب دارم نگاه وسیع‌تری است. طرح مسئلهٔ من کمی محدودتر است. ببینید، در همان سینمایی که کارگردانها جربزهٔ آن را ندارند که از بایگرانشان نقش متفاوت بخواهند، ملک مطیعی نقشهای متفاوت بازی می‌کند، فردین و بهروز وثوقی هم این کار را می‌کنند. چرا بیک ایمانوردی نمی‌کند؟ تقصیر خود اوست و نه کارگردان. آیا باید همان‌طور که ساموئل خاچیکیان او را کشف کرد و به اینجا رساند، ساموئل دیگری هم پیدا می‌شد و یک کار دیگری به او می‌داد؟ بی‌آنکه خودش دخالتی داشته باشد؟ ولی درمورد سه بازیگر مورد بحث ما کسی این کار را نکرد. ایرج قادری همانی ماند که بود و هیچ فرقی نکرد، منوچهر وثوق هم همین‌طور. فروزان هم همین‌طور بود. ولی در بین خانمها مثلاً پوری بنایی یا آذر شیوا این‌گونه نیستند. آنها داستان دیگری دارند. باید آقای مهرجویی پیدا شود و به فروزان نقش متفاوتی بدهد. ولی پوری بنایی یا آذر شیوا از قبل خودشان این کار را می‌کنند. اینها را می‌شود دسته‌بندی کرد. الان خانم پوری بنایی و آذر شیوا در برنامهٔ من هستند، ولی متأسفانه هنوز نتوانسته‌ام با آنها گفت و گو کنم.

● در این زمینه چه کار دیگری می‌توانیم بکنیم؟ آیا اینکه فقط گذشتهٔ خود را نقد کنیم کافی و کارساز است؟

ــ البته، نه. یکی از کارهایی که خیلی دوست دارم انجام بدهم تاریخ بازیگری جهان است؛ طرح این کار را هم در ذهنم دارم. فکر می‌کنم این تاریخ بازیگری اگر تهیه شود به درد دنیا می‌خورد، و نه فقط کشور ما. بعد هم این موضوعی است که شما به آن اشاره کردید و همیشه برایم جذاب بوده است. یعنی اینکه آن بازیگران چه کار می‌کردند. من به طور جسته و گریخته در این‌باره پرسشهایی کرده‌ام تا خودم را راضی کنم. فکر می‌کنم از هنگامی که آموزش بازیگری از شکل سنتی‌اش خارج شد و کسانی که به خارج رفته بودند برگشتند و شروع کردند به آموزش بازیگری، فقط دو دوره وجود داشته است. یک دوره همان دورهٔ آقای اوگانیانس و نوشین است و سپس دورهٔ سمندریان و بقیه. بعد از آن ما دورهٔ آموزشی جدیدتری نداریم. با اینکه بازیگری در جهان بسیار پیشرفت کرده، ولی متأسفانه ما همچنان در جا می‌زنیم.

● سارا برنار از تئاتر به سینما آمد و بعد بازیهایی در سینما پیدا شد که شبیه بازیهای او بود. در ایران خانمهایی که در اولین فیلمهای سینمای ایران بازی کردند، مثل زنده‌یادان پرخیده، ایران دفتری و... از چه کسی الهام گرفتند؟ میزانسن‌های فیلمهای اولیه، که دیالوگ‌هایشان به سبک نمایشنامه‌های ترجمه گفته می‌شد از کجا آمد؟ اینها همیشه برای من سؤال بوده است. حالا که شما شروع به این‌کار کرده‌اید، فکر کنم این مسائل هم در حیطهٔ کارهایتان قرار می‌گیرد.

ــ بله، می‌فهمم. به شرطی که کار گروهی باشد. در آن صورت می‌شود آن را انجام داد. حمید امجد این کار را می‌کند. او بیشتر به تاریخ تئاتر و تشکلهایی که به وجود آمد و گروهها و کارهایی که بود می‌پردازد. او اسناد و مدارک همه را جمع می‌کند. امجد روحیه و توان تحقیق هم دارد، ولی من متأسفانه محقق نیستم. اصلاً دوست ندارم در زندگی چیزی جمع کنم. عکس از خودم ندارم. عکسهای کارهایم را هم ندارم. واقعاً از خیلی از کارهایم اصلاً عکسی ندارم.

به هوشنگ گلمکانی و همکارانش در مجلهٔ *فیلم* پیشنهاد کردم که نشریه‌ای راجع به آموزش بازیگری در بیاورند. گفتم که من هم کمک می‌کنم و عنوانها و موضوعاتش را مشخص می‌کنم. به نظر من آنها می‌توانند یک شمارهٔ ویژه در این زمینه منتشر کنند و بعد هم با تکمیل آن، مطالبش را به صورت کتاب چاپ کنند. البته من به

تنهایی نمی‌توانم این کار را بکنم چون به کار بازیگری‌ام نمی‌رسم. من یک پژوهشگر نیستم که گاهی هم بازی می‌کند. شاید روزی کار و زندگی‌ام را رها کنم و بروم دنبال این کارها. برای اینکه هنوز در مدرسه‌های ما و دانشکده‌ها و کلاسهای خصوصی ما سیستمی را آموزش می‌دهند که متعلق به سمندریان است، حتی مربوط به علی رفیعی هم نیست. علی رفیعی سالها بعد از سمندریان از فرانسه آمد و سیستم روز آمدتری داشت؛ همین‌طور محمد کوثر. آموزشهای بازیگری امروز ما مربوط به سیستم این دو نفر نیست. کلاسها همه همان سیستم سمندریان است که بر می‌گردد به آن استاد آلمانی‌اش که او در مکتبش درس می‌خوانده. حالا دیگر این سیستم کهنه شده است.

همین سال گذشته خانمی از فرانسه آمده بود و یک کارگاه آموزشی گذاشته بود. رفتم ببینم چه درس می‌دهد که جوانها می‌روند. رفتم و گوشه‌ای نشستم و دیدم که حرفهای علی رفیعی را می‌زند. جلسهٔ دوم را نرفتم. پیغام دادند که چرا نیامدی؟ گفتم: ببخشید، من قبلاً این دوره را دیده‌ام. فکر کردم چیز جدیدی می‌گویید.

● کلاسهایی که پیتر بروک و بعداً آربی آوانسیان گذاشتند چه‌طور؟

ــ آنها پیگیری نشد. آن آموزشها به کارگاه نمایش رفت که پیگیری بشود، ولی کارگاه نمایش از هم پاشید. میراث‌دار کارگاه نمایش آتیلا پسیانی است که بیشتر دنباله‌رو آشوربانیپال بابلا است. آموزشهای گروه آربی آوانسیان در کارگاه نمایش و تئاتر شهر عقیم ماند. موقعی بود که من بسیار یکدنده بودم و در مقابل آنها جبهه می‌گرفتم، ولی بعداً فهمیدم که آنها حرف حساب می‌زدند. الان دیگر پیتر بروک کلاسیک به شمار می‌رود و در جهان وقتی بحث آموزش بازیگری مطرح است کسی راجع به او حرفی نمی‌زند. بروک پیرمردی است که خیلی هم عالی است. ولی اینها کلاسیک‌های امروزند. پس جوانهای حالا چه می‌گویند؟ نمی‌دانیم.

وجه دیگر موضوع این است که آموزش بازیگری سینما در کشور ما وجود ندارد. بازیگری از تئاتر شروع می‌شود. در دنیا هم همین‌گونه است، ولی یک جایی بازیگری سینما و تئاتر از هم جدا می‌شوند. هر کدام آموزشهای خود را دارند. در کشور ما این‌طور نیست. به تفصیل می‌دانم که مختصات این دو نوع بازیگری چه چیزهایی است. حالا می‌خواهم آنهایی را که به سینما مربوط می‌شود بنویسم. تئاتر همیشه پیشگام سینما بوده است. هنوز سینما از لحاظ بازیگری، میزانسن، نورپردازی و طراحی نتوانسته از زیر سایهٔ تئاتر بیرون بیاید؛ یعنی هنوز وامدار تئاتر است. حتی جنبشهای هنری سینما در تئاتر شکل گرفته و سالها بعد به سینما رسیده است. هیچ وقت راجع به این بحث نمی‌کنیم که تئاتر چقدر به ادبیات وابسته است. ادبیات کمک می‌کند که تئاتر در بطن جنبشهای هنری باشد. سینما با ادبیات زیاد آشنا نیست؛ یعنی زیاد به آن وابسته نیست. سینما بیشتر به صنعت و تجارت وابسته است و همین آن را از وجه هنری‌اش دور می‌کند. اما تئاتر به صنعت و بازار کمتر وابسته است. بازیگری در سینما همیشه چندین سال عقب‌تر از تئاتر است. آن اتفاقهای نوی که در تئاتر می‌افتد و بعداً کلاسیک می‌شود، تازه در سینما شکل می‌گیرد.

مهمترین مقاطعش مرهون استانسیلاوسکی است. دستاوردهای برشت زمانی که داشت در تئاتر فراموش می‌شد تازه در سینما انقلاب ایجاد کرد. شاگردهای استانسیلاوسکی این کار را کردند. مثال دیگر گدار است که وقتی راجع به فاصله‌گذاری در بازیگری سینما بحث می‌کند که سالها پیش در تئاتر پرونده‌اش را بسته‌اند. گدار می‌گوید: فکر می‌کنم در سینما انقلابی ایجاد شد؛ در صورتی که انقلابی ایجاد نشده بود.

فیلم «ده» را که به صورت دی. وی. دی برای فرانسه آماده می‌کنند می‌گویند کارگردان باید پشت فیلم حرف بزند و داستانهای پشت صحنه را بگوید. آقای کیارستمی کار جذابی کرد. ده تا درس داد: بازیگری، کارگردانی، سناریو، موسیقی، صداگذاری، طراحی صحنه، طراحی لباس و... و این ده تا درس را عباس کیارستمی از منظر خودش به بینندهٔ فیلمش یا به دانشجو دارد می‌دهد که بسیار جذاب است. کسی که می‌خواهد کیارستمی را کشف کند نیازی به چیزهای عجیب و غریب ندارد. رک و راست خودش گفته و جذابترین نکته‌اش برای منِ بازیگر این است که در بخش بازیگری می‌گوید من همه چیز را می‌توانم حذف کنم غیر از بازیگر را، یعنی حتی کارگردان را می‌شود حذف کرد ولی بازیگر را نمی‌شود حذف کرد.

من قبلاً با آقای کیارستمی صحبت کرده بودم و می‌خواستم با او گفت و گویی انجام بدهم که فرصت نشد. او بیشتر از هر کارگردانی با بازیگرش کار می‌کند. اگر بهمن فرمان‌آرا در صحنه‌ای چند ساعت با من برای رسیدن به نقشم کار می‌کند، آقای کیارستمی حتی برای یک جمله که بازیگرش باید بگوید هفته‌ها کار می‌کند. او یک فیلم کوتاه ۱۵ دقیقه‌ای دارد از سه تا تخم‌مرغ روی یک صخره کنار دریا. یک صحنهٔ ثابت است که چهار تا کات دارد و زمانش هم یک ربع ساعت است. این فرمول بازیگری است که من هم به آن اعتقاد دارم. به آقای کیارستمی گفتم چرا اینها را نمی‌گویید؟ چرا اینها را نمی‌نویسید و توضیح نمی‌دهید؟ چون یک عده پشت سر شما راه می‌روند و ممکن است از همان اول بی‌راهه بروند.

● برگردیم به صحبتمان دربارهٔ این کتاب. فردین گفته بود بهترین کار من فیلم «غزل» کیمیایی است و از آن فیلم دفاع می‌کرد. چند نفر به من گفته‌اند که ما می‌خواستیم فردین برایمان بازی کند. فیلمسازی می‌گفت من داستان بیضایی را می‌خواستم بسازم به شرط آنکه فردین در آن بازی کند. داستان بیضایی داستانی مربوط به دوران سلجوقیان بود. یکی دیگر می‌گفت من فیلمنامه‌ای را برای فردین نوشتم، در صورتی که دیگر فردینی وجود نداشت. ویژگیهایی که شما می‌گویید در این سه بازیگر بوده، یکی هم میل به بازی در فیلمهای خوب بود. این امکان برای بهروز وثوقی به وجود آمد، ولی برای بقیه به آن صورت پیدا نشد.

ــ در کتاب غلام حیدری که در آن با فردین مصاحبه شده، قسمت غمناکی هست. فردین می‌گوید: به جایی رسیده بودم که دیگر «علی بی‌غم» ارضائم نمی‌کرد. بعد می‌دیدم این کارگردانهای جوان چه فیلمهای خوبی می‌سازند. او می‌گوید: من فردین بودم و رویم نمی‌شد بگویم بیا با من کار کن. منتظر بودم که آنها به من بگویند تا بروم بازی کنم. بعضی وقتها اولین زنگی که تلفن دفتر من می‌خورد فکر می‌کردم یکی از آنهاست، بر می‌داشتم می‌دیدم نه آنها نیستند. فردین دیر بیدار شد. بعد هم فقط فکر می‌کنم کیمیایی بود که فیلم «غزل» را با او کار کرد. فردین در این فیلم علی بی‌غم نبود، اما باز در قالب همان فرمول‌ها بود. بعد از انقلاب متاسفانه دیگر این فرصتها از دست رفت. وقتی کارگردانهای سینما فهمیدند هنوز می‌توانند از فردین استفاده کنند که دیگر دیر شده بود. بهروز وثوقی این شانس را داشت و شرایطش هم فراهم شد.

● در گفت و گوی شما با فردین منتظر بودم بپرسید: آقای فردین شما هم با جلال مقدم کار کردید و هم با علی حاتمی، ولی آن نتیجه‌ای که باید به دست نیامد. دوست داشتم این موارد تحلیل بشود. فردین خودش هم از فیلم «باباشمل» خوشش نمی‌آمد و خاطرهٔ خوشی هم از این فیلم نداشت. خودش گفت که با یک عالمه آرزو رفته بود و با یک دنیا ناکامی برگشت. ولی ملک مطیعی می‌رود در «سلطان صاحبقران» بازی می‌کند و جواب می‌دهد.

ــ و خوب هم جواب می‌دهد. برای اینکه پشتوانه دارد. ملک‌مطیعی از جوانی نقشهای متفاوتی بازی کرده است. خیلی سخت است که یک بازیگر قالب خودش را بشکند. برای مثال، جمشید هاشم‌پور بازیگر دلچسبی است. دوربین دوستش دارد، مردم هم دوستش دارند. ولی آیا جمشید هاشم‌پور در نقش دکتر موفق بود؟ نه. ولی در هر نقشی که به فرهنگش نزدیک است بازی در خشان و جذابی دارد. در آن نقش و فرهنگ تناقضهایی دارد و نباید هم برود آن نقشها را بازی کند. بازیگر باید یک جایی بایستد و نقش بازی کند که دیده شود و راه برای پیشرفتش باز باشد.

● کتابهایی مثل همین کتاب *فردین و ناصر* به شما چه می‌دهد و برای خود شما چه دستاوردی دارد؟ این کاری است که من به نوع دیگری کرده‌ام و شما هم دارید انجام می‌دهید؛ ولی برای شما مسئله به کلی متفاوت است. می‌دانم که وقت جدایی برای این کار گذاشته‌اید. این کار بهرهٔ مادی ندارد، وقت زیادی هم می‌گیرد، ولی یک رضایت خاصی هم از آن حاصل می‌شود.

ــ من جان به جانم بکنند باید فکر کنم. چون در جرگه‌های روشنفکرانه بزرگ شده‌ام که هفته‌ای یک‌بار دور هم جمع می‌شدند و قصه می‌خواندند. جمع می‌شدند شعر می‌خواندند. جمع می‌شدند فلسفه می‌بافتند. جمع می‌شدند نقد می‌کردند. من در این جریانهای سیاسی ــ اجتماعی ــ فرهنگی بزرگ شدم. این جمع‌ها مجبورم می‌کردند شعر بگویم؛ یعنی من برای رفتن توی آن جمع شعر می‌گفتم! مجبورم می‌کردند قصه بنویسم؛ خب من قصه‌نویس نبودم ولی می‌نوشتم و بعد مجبورم می‌کردند تحلیل کنم. خب این تحلیل کردن بیشتر با ذهن من سازگار بود. در ضمن تحلیل مجبور شدم کم‌کم فکر کنم و برای هر کاری دلیلی پیدا کنم. هیچ وقت رها نشدم. از دبیرستان شروع کرده بودم به نوشتن در مورد تئاتر و بازیگری. آن نوشته‌ها به نظرم خیلی خنده‌دارند، چون فضای آن دوره بر آنها غالب است. از یکی از مقاله‌هایم همچنان خوشم می‌آید. وقتی به سینما آمدم و برای اولین بار خودم را روی پرده دیدم از خودم متنفر شدم. در تئاتر هیچ‌وقت خودت را نمی‌بینی و در نتیجه خیالت راحت است؛ فقط تشویقهای مردم را می‌شنوی. اما در سینما آدم خودش را می‌بیند. باید چگونگی کارم را از منتقدین می‌شنیدم و منتقدین هم چیزی نمی‌گفتند. آن زمان منتقد، بیشتر پیام فیلم را نقد می‌کرد و اصلاً کاری به ساختار آن نداشت که خوب است یا بد است. فقط می‌گفتند فلانی خوب بازی می‌کند. حالا چرایش مطرح نمی‌شد چون یکی دوست دارد و آن یکی دوست ندارد.

این سالها باعث شد مقاله‌ای بنویسم به اسم «بازی برای سینما، بازی برای تئاتر» تا بگویم فرق این دو چیست. یعنی هر کدام چه پارامترهایی دارند؛ چون دو تا هنر است با قراردادهای خاص خودشان. سعی کرم این قراردادها را کشف کنم و نوشتم. وقتی که نوشتم راحت شدم. مثل اینکه بار سنگینی را از دوشم برداشتند. یک روز خسرو دهقان به من گفت آنقدر نیا به من بگو که بازیگری را نقد کنیم؛ ما بلد نیستیم بازیگری را نقد کنیم، خودت بنویس و خودم شروع کردم. وحشتم از این بود که نکند پر قبای کسی را بگیرد! در نتیجه سعی کردم فقط راجع به خودم بنویسم و بازیگرهایی که مال کشور ما نیستند. با این شروع راهی پیدا کردم که ذهنم را خالی کنم. در واقع شروع و پیش‌زمینه‌اش این بود. حالا دیگر فکر می‌کنم به جواب همهٔ سوالهایم رسیده‌ام.

● به نظر من با این کتابها فرهنگ‌سازی اساسی‌ای برای کسانی که دنبال درسهای بازیگری هستند شد. کتابهای شما می‌تواند کنجکاوی کسانی را که به دنبال این موضوع هستند ارضاء کند.

ــ امیدوارم. چاپ کردن کتابهایم برایم بسیار خوشحال‌کننده است، ولی از آن خوشحال کننده‌تر نسل جدید منتقدان است که راجع به بازیگری می‌نویسند و به‌گونه‌ای از فرهنگ لغات من استفاده می‌کنند. من حدود ۱۵ – ۱۰ سال پیش شروع به نوشتن دربارهٔ بازیگری کردم. چندبار نوشتم که نگویید هنرپیشه بگویید بازیگر، چون هنرپیشه ترجمهٔ آرتیست است و بازیگر ترجمهٔ آکتور است. حالا اگر ترجمهٔ کاملش نیست ولی به آن نزدیکتر است. آنقدر نوشتم تا الان دیگر کسی نمی‌گوید هنرپیشه. اینها جزو لذتهای فرعی زندگی من است و برایم جالب است.