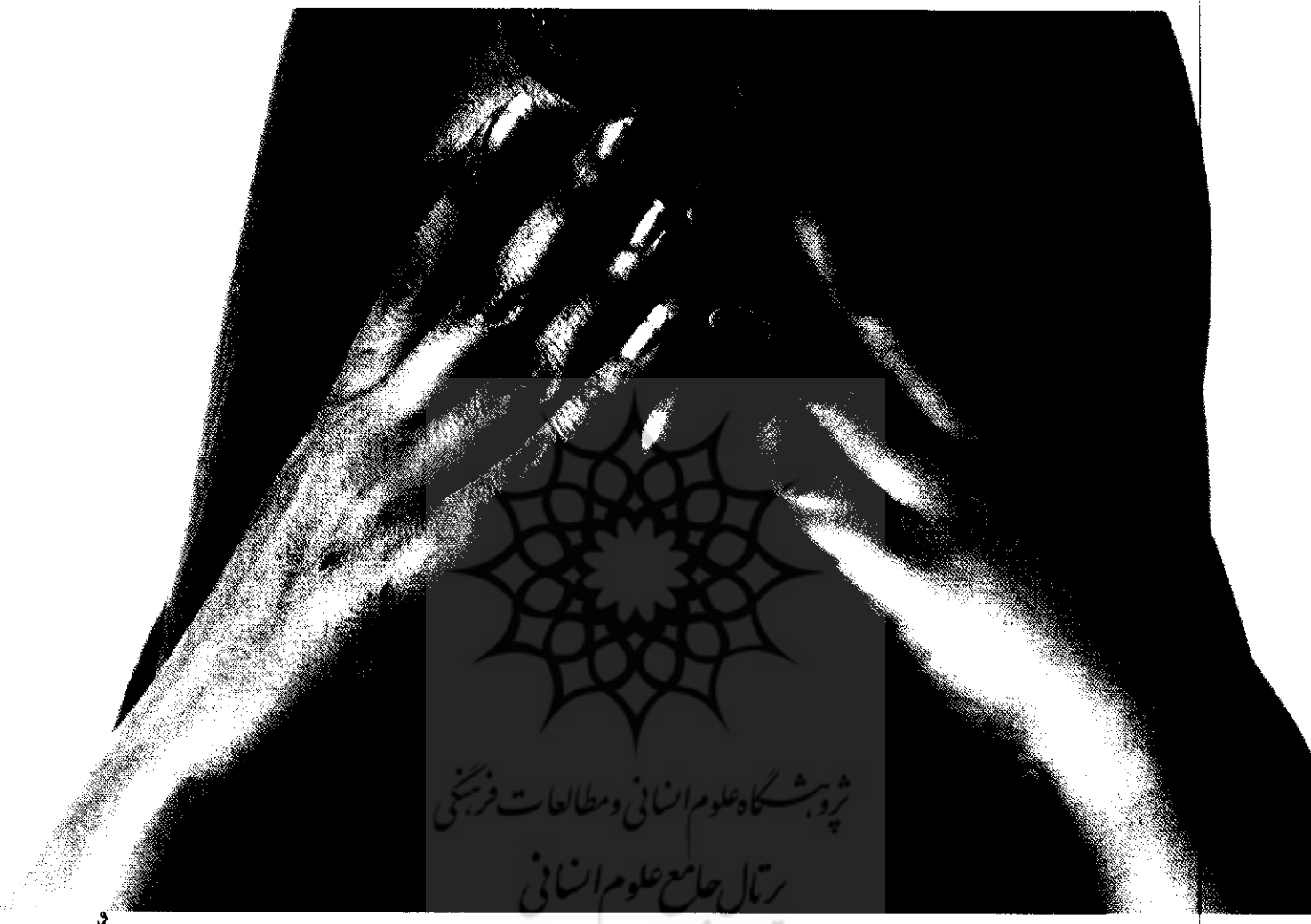
گفت‌وگوی مجید اسلامی و بی‌تا ملکوتی با **پانته‌آ بهرام**

جلوهٔ کلوزآپ در نمای دور



عکس: عباس کوثری

پانته‌آ بهرام چنان پرانرژی‌ست که آدم را به حیرت وامی‌دارد، و چنان پرشور و با اعتماد به نفس که باور می‌کنی از پس هر نقشی برمی‌آید. کسانی که نخستین‌بار بازی رئالیستی چشم‌گیر او را در مجموعهٔ ضعیف مسافر دیدند، تصور نمی‌کردند که او بتواند در شب هزارویکم چنان بازی استیلیزه‌ای را به نمایش بگذارد. نقش عالیه‌کچل در شکلک شاه‌نقشی‌ست که تا سال‌ها در حافظهٔ تماشاگرانش باقی خواهد ماند؛ یک بازی مثال‌زدنی، که هم تیپ را مجسم می‌کند، و هم آن را تا حد شخصیتی خاص و یگانه ارتقاء می‌بخشد. اکنون دیگر به‌جرأت می‌توان او را با پدیدهٔ شگفت‌انگیز بازیگری تئاتر و سینمای ایران در دههٔ پنجاه و شصت، سوسن تسلیمی مقایسه کرد. کافی‌ست شانس این را بیابد و در سینما نیز همچون صحنهٔ تئاتر، یک شاه‌نقش نصیبش شود.

م.ا

ب.م: از بیوگرافی شروع کنیم.

بیوگرافی‌گفتن کار خیلی سختی است. یعنی بگویم چی؟!

م.ا: شما از اول به بازیگری علاقه‌مند بودید یا این علاقه بعدها به‌وجود آمد؟

من اصلاً این قضیهٔ از «کجا شروع شد؟» را نمی‌فهمم. علتش هم این است که نمی‌دانم خودم از کجا شروع شدم. شاید در ارواح نیاکانم وجود داشته. حتماً داشته. مسائل مربوط به نیاکان و ناخودآگاه و متافیزیک‌اش را نمی‌توانم تحلیل کنم، ولی تا آن‌جا که یادم می‌آید، به‌شدت موجود مقلّدی بودم و سریع هر چیزی را که می‌دیدم، تقلید می‌کردم. شاید این آغاز راه بوده. یادم می‌آید زمانی که شش‌هفت ساله بودم، با پارچه‌های کُدری مامان و مادربزرگم عروسک انگشتی می‌دوختم و با آن‌ها پشت چادری که به این‌طرف و آن‌طرف وصل کرده بودم، برای بچه‌ها نمایش عروسکی اجرا می‌کردم. اما تا این بخش‌اش را در خیلی از کودکان می‌شود پیدا کرد. چون خیلی از بچه‌ها در بچگی این‌طوری هستند، اما در بزرگی مثلاً شیمی‌دان می‌شوند! من هم تا سال آخر دبیرستان قصد نداشتم بازیگر شوم، فکر می‌کردم که دندانپزشک می‌شوم. اگرچه توی مدرسه عضو ثابت گروه سرود و تئاتر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بودم. خودم هم می‌نوشتم، هم کارگردانی می‌کردم و هم بازی. سال سوم دبیرستان، توی منطقه جایزهٔ اول بازیگری را به من دادند. سال آخر دوستی به من گفت که مدرسهٔ صدا و سیما هنرجوی بازیگری می‌پذیرد. بیا برویم. به‌شدت برایم ناگهانی بود، ولی به‌هرحال رفتیم و ثبت‌نام کردیم. آن‌موقع مدرس آن کلاس‌ها خانم رویا تیموریان بود. زمستان سال ۶۶ بود و جلسهٔ سوم این کلاس‌ها مصادف شد با موشک‌باران تهران و عجب فضای عجیبی بود! موشک و بمب، نشانه‌های این بود که اگر بخواهم بازیگری را ادامه دهم، راه پرمخاطره‌ای درپیش خواهم داشت! پر از جنگ و درگیری. ولی من آن‌موقع کوچک‌تر از آن بودم که نشانه‌ها را درک کنم. چند جلسه خانم تیموریان آمدند، اما دیگر نیامدند. ما می‌رفتیم، ولی استاد نداشتیم. شاید سرجمع هفت یا هشت جلسه با ایشان کار کردیم و من مصرّ شدم که ادامه دهم. استادهای زیادی سر آن کلاس‌ها آمدند. چند جلسه خانم گلچهره سجادیه آمدند، بعد خانم رویا افشار، خانم مرضیه برومند و بعد از جنگ هم خانم سیمین معتمدآریا آمدند که تقریباً نزدیک یک سال بودند.

م.ا: بازیگری تئاتر یا سینما؟

کلاً بازیگری. از اصول اولیهٔ شناخت بدن، آناتومی و بیان و تنفس شروع کردند. خیلی آکادمیک. آن‌موقع خانم معتمدآریا خیلی سینمایی نشده بودند. یادم می‌آید رفتیم پشت صحنهٔ نمایش عروسکی **خونهٔ مادربزرگه** که از تلویزیون پخش می‌شد. بعد از این‌که در فیلم **جهیزیه برای رباب** بازی کردند، دیگر سر کلاس نیامدند. بعد از او خانم گلاب آدینه آمدند که دوسال‌ونیم با ما کار کردند. درواقع استاد اصلی من خانم آدینه بودند. هر چند که از بقیهٔ استادها هم چیزهایی آموختم. خانم آدینه پرانرژی و مشتاقانه آمده بودند که به ما بیاموزند. ایشان از یوگا و از کتاب **تاریخ تمدن** ویل دورانت شروع کردند. از تاریخ بشر تا برسند به تاریخ تئاتر. استاد سولفژ هم داشتیم، و درنهایت دورهٔ دوسالهٔ بازیگری برای ما شد چهار

عکس: عباس کوثری

سال. درپایان هم پایان‌نامه‌ای به ما دادند. سال هفتاد بود.

م.ا: ورودی این کلاس‌ها، امتحان داشت؟

نه، فقط یک مصاحبه بود که سئوالات‌شان هم هیچ ربطی به تئاتر و بازیگری نداشت. اما شرط سنی داشت. هفده سال به بالا نمی‌پذیرفتند.

م.ا: کسی که در آن سال‌ها که هیچ خبری در تئاتر نبود، به‌سراغ این مقوله رفته باشد باید آدم دورنگر و آرمان‌خواهی بوده باشد...

بله، عوامل بازدارنده به‌شدت زیاد بود. من با آرزوهای بلندپروازانه‌ای وارد این کلاس‌ها شدم. و خانم آدینه حضورشان خیلی مؤثر بود. ایشان فقط استاد بازیگری نبودند. استاد زندگی بودند. ما ارتباط مراد و مریدی داشتیم. من حتی برای خوردن یک لیوان آب هم با ایشان مشورت می‌کردم.

م.ا: الان چی؟

الان خیلی دوست‌شان دارم. ولی در زندگی هیچ‌وقت آدم الگوپذیری نبوده‌ام. یاد می‌گیرم، اما تأثیرپذیر نیستم. و چون ایشان خیلی خوب بودند، ترسیدم شبیه ایشان بشوم، که قرار نبود این اتفاق بیفتد. درنتیجه شروع کردم به متعادل‌کردن رابطه‌ام و بعد بلافاصله دانشگاه قبول شدم. رشتهٔ ادبیات نمایشی، دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه آزاد. که دیگر داستان خودش را دارد. همان سال هفتاد هم با بروبچه‌های رادیو آشنا شدم و شروع کردم برای رادیو نوشتن و بازی‌کردن.

م.ا: در کودکی اهل کتاب‌خواندن بودید؟

به‌شدت. چون خانوادهٔ اهل قصه‌ای داشتیم و داریم. پدر و پدربزرگم برای ما بچه‌ها شاهنامه می‌خواندند. چیزی شبیه به نقالی و من حافظهٔ شنیداری خیلی قوی‌ای دارم.

م.ا: نمایش‌نامه چه‌طور؟ مثل آثار شکسپیر؟

نه، بیش‌تر اهل داستان و قصه بودم. چیزی که به تخیلم مربوط شود.

م.ا: رمان محبوب کودکی‌تان چی بود؟ رمانی که زندگی‌تان را دگرگون کرده باشد؟

یادم می‌آید در برهه‌ای به‌شدت معتاد کتاب‌های صمد بهرنگی بودم. همهٔ داستان‌هایش را حفظ بودم. اما اولین کتابی که بعد از سؤال شما به ذهنم رسید **خرمگس** بود.

ب.م: آن کتاب زندگی مرا هم در کودکی متحول کرد.

در مورد من هم همین‌طور. بارها و بارها آن کتاب را خواندم. به‌طوری که قسمت آخر نامهٔ خرمگس به جما را می‌نوشتم.

م.ا: جان شیفته چه‌طور؟

جان شیفته را نخواندم، اما **ژان کریستف** را خوانده بودم و عاشق خود ژان کریستف شده بودم.

م.ا: کاراکتر سینمایی چه‌طور؟

اولین کاراکتر سینمایی که دوست داشتم «میشل استروگف» بود. از همان بچگی‌ام حرف بعضی از بازیگرها توی خانه زده می‌شد. مثل آلن دلون. اما از همان بچگی هم می‌فهمیدم که بازیگر خوبی نیست! یعنی حس می‌کردم.

م.ا: الان دلیلش را می‌دانید؟

من از بچگی «آن» را تشخیص می‌دادم و به نظرم آلن دلون اصلاً «آن» نداشت. بازیگری که آن دارد همیشه توی ذهن آدم سنگینی می‌کند.

ب.م: در مورد آلن دلون این قضیه قابل بحث است.

م.ا: بحث جالبی است. برمی‌گردد به آن نوع بازیگری که در سینمای فرانسه رواج دارد. یک نوع بازیگری مکانیکی که اوجش بازی‌های فیلم‌های «برسون» است. نمونه‌ای افراطی که از بازیگر می‌خواهد چوب‌خشک باشد. اما این سنت سینمای فرانسه است. اما بازیگرهایی هستند که عین آن سنت را اعمال می‌کنند، اما آن «آن» را هم دارند مثل ایزابل هوپر، یا کاترین دونو یا بعضی از بازیگران گدار. اما معمولاً بازیگرهایی که سنت تئاتری را دوست دارند، آن مدل بازی برای‌شان هیچی نیست.

من خودم جزو آن دسته از بازیگرانی هستم که تا مدت‌ها آن ذهنیتی را که شما گفتید، داشتم. منتها با شما موافقم. می‌شود خیلی سنگی ایستاد و نگاه کرد، ولی آن «آن» را داشت.

م.ا: بعضی از چهره‌ها یک عمقی را نشان می‌دهند، بدون آن‌که کار خاصی انجام دهند. این مدل استار سیستم هالیوود است.

بخش اعظم این قضیه، بار نگاه آدم‌هاست. این وزنه توی چشم آدم‌ها خیلی خودش را نشان می‌دهد. اصلاً هم ربطی به رنگ چشم و یا سایزش ندارد.

ب.م: فکر می‌کنم باید بخش بیوگرافی را بگذاریم روی دور تند. چون این‌طور که پیش می‌رود، خانم بهرام اجرای امشب را از دست می‌دهند.

م.ا: اولین‌بار که جلوی دوربین رفتید، کی بود؟

سال ۶۷ بود. سریال **آیینه**. خانم آدینه ما را موظف کردند که یک کار تصویری بکنیم.

م.ا: الان دوست ندارید که نسخه‌هایش را نابود کنید؟

چرا قطعاً اگر به دستم برسد، این کار را می‌کنم. البته از گروه خاطرهٔ خوبی دارم. من نقش خواهر آقای رضا بابک را بازی می‌کردم. چون کار اولم بود، بار هیجانی‌اش برایم بیش‌تر از چیزهای دیگر بود. بعد از آن، مجموعهٔ غم‌انگیزی را بازی کردم به‌نام **چهره‌به‌چهره** که عید امسال پخش شد. سال هفتادوسه آن را بازی کردم که فقط شرم‌اش برایم باقی ماند. بعد از آن سریال **ایستگاه** را با آقای منوچهر عسگری‌نسب کار کردم. اولین‌باری هم که جلوی دوربین سینما رفتم، فیلم **زشت و زیبای** آقای معتمدی بود. بعد از آن سریال **مسافر** را بازی کردم، بعد **عینک دودی** و...

ب.م: کارهای تئاتری‌تان چه سیری را طی کرد تا به امروز رسید؟

شروع کار تئاترم، دو کار کودک بود: **قصهٔ شبنم** سال ۶۸ در تالار هنر و **آقاقفی و شهر خیال** در سالن قشقایی. اولین تئاتر جدی‌ام **مرگ یزدگرد** بود که با خانم آدینه کار کردم. اولین جایزهٔ زندگی‌ام را هم برای همان کار گرفتم. آن‌موقع بود که برایم محرز شد که می‌خواهم بازیگر شوم و ادامه دهم.

عباس کوثری: شما چه نقشی را بازی می‌کردید؟ من آن نمایش را در ادارهٔ تئاتر دیده‌ام.

خسروی آسیابان.

م.ا: فیلم بیضایی را دیده بودید؟

بعدش دیدم. چون خانم آدینه نمی‌گذاشتند که ما آن فیلم را ببینیم. آقای هاشمی هم سر تمرین‌ها نمی‌آمدند. اما یک شب بعد از اجرا آمدند پشت صحنه و من را خیلی تشویق کردند. گفتند: تو در آسیابان چیزهایی پیدا کردی که من در آن سال پیدا نکردم.

م.ا: همهٔ نقش‌ها زن بودند؟

ب.م: بله همه زن بودند.

کار سختی بود. وقتی شروع کردیم من دیوانهٔ متن شدم و هنوز هم فکر می‌کنم زیباترین نمایش‌نامهٔ آقای بیضایی است. فوق‌العاده هوشمندانه نوشته شده. موقعی که با ایشان کار می‌کردم، رک و راست به ایشان گفتم: من خیلی دلم می‌خواست احساس کنم که **شب هزارویکم** خیلی جلوتر از **مرگ یزدگرد** ایستاده، اما به نظرم پایین‌تر از آن است. سر نمایش **مرگ یزدگرد** همه‌چیز حسی بود. من حتی سعی می‌کردم توی خانه عین یک مرد زمخت رفتار کنم و این توصیهٔ خانم آدینه بود. دوران دانشجویی‌ام بیش‌تر با کارهای دانشجویی و کلاسی گذشت. با نمایش **شب‌به‌خیر مادر** دوباره برگشتم به صحنه. سال ۷۵ بود.

دو نوع شتر داریم. یک کوهان و دو کوهان. من از نوع دوم هستم. کلمهٔ عشق کلمه‌ای حیرونکی است. ولی الان برایش معادل پیدا نمی‌کنم. شاید بعد از عشق، شیفتگی است. شاید من شیفتهٔ این حرفه هستم.

م.ا: این از آن نوع متن‌هایی است که بازیگر را له می‌کند.

من سر آن نقش سی‌ونه کیلو شده بودم. رسماً یک اسکلت متحرک. کار جنجالی شد. چون اجازهٔ اجرا به ما نمی‌دادند. دورهٔ آقای نجفی برزگر بود. و وقتی فهمید کار در مورد خودکشی است، گفت اصلاً مضمون خودکشی اجازهٔ اجرا ندارد، ولی ما از آن‌جایی که خیلی خیره بودیم، رفتیم توی زیرزمین خانهٔ ما و بین ۵۶ تا ۸۰ اجرای خصوصی رفتیم. خیلی‌ها به دیدن آن نمایش آمدند. از جمله رکن‌الدین خسروی، بهرام بیضایی، مهین اسکویی و... یادم می‌آید آن شبی که آقای بیضایی آمده بودند، وقتی اجرا تمام شد، هق‌هق گریه می‌کردند، به‌طوری که خانم شمسایی زیر بغل‌شان را گرفتند و بیرون بردند. حالا شما ببینید به سر من و ریما رامین‌فر چه آمد. ما رسماً عذاب می‌کشیدیم، ولی اصرار داشتیم که مقاومت کنیم تا اجرای عمومی بگیریم و درنهایت اجازهٔ اجرا گرفتیم. رفتیم دنبال آقای برزگر و آوردیمش توی زیرزمین و گفتیم این اجرا را ببین. اگرچه درنهایت دست به دامن آقای کرباسچی شدیم و همکاری من و ریما و محمد یعقوبی منجر شد به تشکیل گروه تئاتر امروز و با این گروه تئاترهای **زمستان ۶۶، پس تا فردا، رقص کاغذپاره‌ها، دل سگ، همان همیشگی** را کار کردیم. بعد از مدتی، یعنی بعد از نمایش **یک دقیقه سکوت** محمد یعقوبی تصمیم گرفت از گروه بیرون بیاید و با عده‌ای دیگر کار کند. از سه‌چهار سال پیش هم با کیومرث مرادی کار می‌کنم.

م.ا: پس چرا همچنان در بروشور

می‌آید: بازیگر مهمان؟

برای این‌که من هنوز مهمان‌ام. هنوز صاحب‌خانه نشده‌ام. همیشه مرادی از من می‌پرسد: هنوز؟ می‌گویم: آره، هنوز. دراصل هنوز وابستگی من به گروه تئاتر امروز است. دوتا کارمان هم برای جشنواره تصویب شده. آذرماه هم اجرا داریم.

م.ا: بالاخره می‌رسیم به شکلک. متن چه تأثیری روی شما گذاشت؟

دفعهٔ اول که متن را خواندم، قاطعانه گفتم که نمی‌آیم. چون متن خیلی بدی است. و بین متن‌های نغمه دچار ضعف اساسی است. یک‌چیز ابتر غریبی بود که من دقیقاً فکر کردم برای این‌که به مرادی نه نگوید، نوشته است.

م.ا: خود خانم ثمینی هم می‌گفتند که متن بدی است، همین‌طوری نوشته‌ام، درنتیجه وقتی اجرا را دیدم شوکه شدم. خیلی هم با بی‌میلی به تماشای آن آمدیم.

یک نمایش‌نامهٔ بی‌سروته بود که اتفاقاً یک عنصر جذاب و دوست‌داشتنی داشت که آن هم عالیه‌کچل بود. یعنی درحقیقت یک شخصیت داشت که آن هم عالیه‌کچل بود که نغمه براساس توانایی‌های من نوشته بود. حتی عالیه هم بلاتکلیف بود. بین عاقلی و خل‌مشنگی دست و پا می‌زد. توی همان زیرزمین خانه‌مان بود. متن را گذاشتم زمین و از پله‌ها آمدم بالا و گفتم نه. اما بچه‌های گروه گفتند که اگر تو کار نکنی، ما اصلاً کار نمی‌کنیم. از آن‌موقع به بعد شروع کردیم روی متن کارکردن. درحقیقت حاصل کار نتیجهٔ یک کار گروهی بود. خیلی از چیزها هم توی تمرین‌ها شکل گرفت و حتی یک‌چیزهایی در اجرا دارد کامل می‌شود.

ب.م: اجرای شخصیت چه پروسه‌ای را طی کرد؟ این‌که چه‌طور حرف بزند، چه‌طور راه برود، چه رفتارهایی از خود بروز بدهد؟

از همان روزهای اول من همیشه در مورد صدایم معلق‌های مختلفی می‌زنم. صدای سر، صدای شکم، بم‌کردن، نازک‌کردن و یا فرم‌های بدنی. سر این نقش فکر کردم از ناحیهٔ لب و دهان چه استفاده‌ای می‌شود کرد؟ اساساً آدم‌هایی که زبان‌شان می‌گیرد، آدم‌های شیرینی هستند. درنتیجه هم جنس صدایم را عوض کردم و هم به آن لکنت اضافه کردم. بعد دیدم که در فرم بدنی‌ام هم باید به دنبال چیز جدیدی بگردم. مرادی پیشنهاد داد که چاق‌ام کنند. اما چون سر دو تئاتر دیگر هم بودم، نمی‌توانستم خودم را چاق کنم. درنتیجه از ابزار استفاده کردیم که گویا زیاد هم جواب نداده است. بادکردن لپ‌ها و اطراف لب‌هایم را جلوی آینه انجام دادم و دیدم چه‌قدر حماقت این شخصیت را بالا می‌برد، درنتیجه حفظ‌اش کردم. لحظاتی هم مغزش خاموش می‌شود که این هم وسط تمرین‌ها شکل گرفت.

م.ا: و این توقف‌ها باعث می‌شود که مخاطب بیش‌تر روی چهره و میمیک فوکوس کند.

ب.م: ناگهان ایجاد یک کلوزآپ می‌کند. انگار تصویر از یک نمای دور یا متوسط کات بشود به یک نمای نزدیک.

م.ا: تجربهٔ تماشاچی از این نمایش کلوزآپ است. من به آقای کوثری گفتم که لنز تله یا خودش ببرد و عکس‌ها را بیش‌تر کلوزآپ بگیرد.

این نکته را مدت‌هاست که در مورد خودم می‌شنوم. درست از زمان خانم آدینه. خانم آدینه به من گفتند که در ذات بازی‌ات، اغراق نیست. سینمایی بازی می‌کنی. چند وقت پیش هم دوست کارگردانی آمد سر اجرا و به من گفت: که تو توی تئاتر کلوزآپ بازی می‌کنی. نمی‌دانم چه اتفاقی می‌افتد. فکر می‌کنم بلدم که چه‌طور مخاطبم را گول بزنم.

م.ا: به کنترل حرکات بدن هم مربوط است. همین‌طور کنترل صدا. اما بازیگرهای تئاتر ما دل‌شان نمی‌آید این دو را محدود کنند. معمولاً از صدای‌شان خیلی استفاده می‌کنند، همین‌طور از بدن‌شان. درحالی‌که در سینما استفاده از بدن و بیان محدودیت‌های خاص خودش را دارد.

بله، دقیقاً.

م.ا: پیچیده‌هایی در بین بازیگرها وجود دارد مربوط به مقولهٔ بازی‌دزدی. احساس

عکس: عباس کوثری

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

این‌که یک بازیگر فضای بازیگر دیگر را می‌گیرد. به نظرم در نمایش شکلک یک‌جاهایی این اتفاق می‌افتد.

در مورد من؟

م.ا: بله.

اساساً بازیگری هستم که هیچ‌وقت این کار را نمی‌کنم. حتی اگر احساس کنم که بازیگر نقش مقابل‌ام دارد خیلی تلاش می‌کند، ترجیح می‌دهم تا سکوت کنم تا او تلاش‌اش را بکند. شاید خیلی احساس گردن‌کلفتی می‌کنم. هیچ‌وقت احساس کم‌آوردن نمی‌کنم تا لازم باشد کار فوق‌العاده‌ای انجام دهم. کار مضاعف. اضافه بر آن چیزی که لازم است. منتها در مورد عالیه جالب است چون سعید ابراهیمی‌فر هم که کار را دیده بود به من گفت: «بازی‌دزدی می‌کنی خانم بهرام؟!». ولی من جواب دادم اصلاً چنین چیزی نیست. من فقط دارم عالیه را بازی می‌کنم. عالیه آدم متمرکزی نیست تا بایستد و به حرف‌های طرف مقابل‌اش گوش دهد. اصلاً فوکوس‌موکوس حالی‌اش نیست. هر لحظه‌ای که احساس کند باید انگشت‌های پایش را پاک کند، باید این کار را بکند. اصلاً برایش مهم نیست که بقیه دارند در مورد چی صحبت می‌کنند.

م.ا: می‌توان از وجه مثبت هم نگاه کرد. اگر بازیگرها برای جلب توجه می‌جنگند، بگذارید این جنگ باعث پویایی اثر بشود.

من همیشه به‌شوخی و یا به‌جد عادت دارم با بازیگر نقش مقابل‌ام کل‌کل کنم و نمونهٔ اصلی‌اش هم احمد ساعتچیان است. چون او روی صحنه خیلی انرژی می‌گذارد. من دستش می‌اندازم و می‌گویم احمد زیاد تلاش نکن، همه روی صحنه من را نگاه می‌کنند. این را با بقیهٔ بچه‌ها هم به‌نوعی دارم.

م.ا: طرف مقابل هم باید این ظرفیت را داشته باشد، وگرنه این جدال ممکن است کار را نابود کند.

بله، اما این‌ها بچه‌هایی هستند که سال‌ها می‌شناسم‌شان و جنس بازی همدیگر را پیدا کرده‌ایم.

ب.م: جواب شما در مورد شخصیت عالیه منطقی به‌نظر می‌رسد. شاید اگر لحظه‌هایی که اتفاق می‌افتد را کمی جابه‌جا می‌کردید که مصادف با لحظات خوب شخصیت حسن شکلک نشود، شخصیت مقابل بهتر نمود پیدا می‌کرد.

خیلی از لحظات من فقط ایستاده‌ام و هیچ کاری نمی‌کنم.

م.ا: این بحث، بحث دیگری را پیش می‌کشد و این‌که یک بازیگر چه‌طور می‌تواند یک نقش را از حالت تیپ خارج کند. عالیه می‌توانست تیپ باشد، ولی نیست. اما نقشی که احمد ساعتچیان بازی می‌کند در حد تیپ باقی مانده. این هم تقصیر نویسنده است، هم تقصیر کارگردان و هم تقصیر بازیگر.

من جاهای خالی نقش را خودم پر می‌کنم. بین تیپ و کاراکتر یک‌سری فاصله هست. اگر کاراکتر یک موجود پیوسته است، تیپ یک بخش‌هایی را ندارد. تکه‌هایی که برای عالیه فکر کردم، یک‌جور زندگی‌دادن به این موجود است و این‌که هیچ‌وقت این آدم خاموش نیست. اگر این کار را همهٔ بازیگرهای دیگر بکنند، دیگر بحث فوکوس‌کشی منتفی است. اگر بخواهم از این لحظه‌های خالی مثال بزنم، آن‌جایی است که حسن می‌گوید: «به‌قول اُوسام عالیه». این اولین‌باری است که او مقابل بقیه به عالیه احترام می‌گذارد. من پاهایم سست می‌شود و می‌نشینم روی زمین. این لحظه نه در متن وجود دارد و نه در کارگردانی.

م.ا: البته من فکر می‌کنم که بازی احمد ساعتچیان نسبت به خواب در فنجان خالی خیلی ارتقاء پیدا کرده است. حتی اگر حسن شکلک را تیپ فرض کنیم، ارائهٔ این تیپ توسط او متقاعدکننده است.

ب.م: به نظرم این نقصان مقداری به متن برمی‌گردد. دلیل دیگر هم شخصیت حسن شکلک یک شخصیت آشنای فیلمفارسی است. به‌جور تداعی کلامخملی‌ها درنتیجه ذهن را به‌سوی تیپ می‌برد. درحالی‌که نمونهٔ آدمی مثل عالیه‌کچل هم خیلی کم است و هم معادل‌هایش اتفاقاً شخصیت‌هایی عمیق و چندلا به هستند مثل بهروز وثوقی در سوته‌دلان.

م.ا: مثال دیگرش نقش مش‌قاسم در سریال دایی‌جان ناپلئون است. مش‌قاسم خیلی به عالیه نزدیک است. مش‌قاسم به‌راحتی می‌توانست تیپ باشد، چون به‌لحاظ لایه‌های ذهنی بسیار ساده است، اما درمنش، شخصیت است چون خاص است. مثلاً همین لکنت زبان در مورد عالیه‌کچل، او را خاص کرده است.

ب.م: به نظرم در هر نقش یک لحظاتی، حتی یک لحظه وجود دارد که آن نقش را نجات می‌دهد. در مورد عالیه آن لحظه‌ای است که در نقش شعبون‌خان فرو می‌برد، اما به محض این‌که به نام خود می‌رسد، بغض‌اش می‌ترکد و در خود فرو می‌شکند.

این لحظه را که می‌گویید این‌جوری نوشته نشده، یعنی نوشته نشده که عالیه بغض می‌کند و بعد بغض‌اش می‌ترکد. آن لحظه را من پیدا کردم. نمی‌دانم چرا همین الان هم برای عالیه گریه‌ام گرفت. این لحظه حسی اتفاق می‌افتاد. اساساً فکر می‌کنم بازیگرهایی موفق هستند که بتوانند بین تکنیک و حس پل درستی بزنند.

م.ا: یعنی تکنیکی که لو نرود.

تکنیکی که در لحظه بتوانی دل مخاطب را به درد بیاوری.

م.ا: یکی از کسانی که همیشه تکنیک‌اش لو می‌رود، فاطمه معتمدآریاست. حتی اگر بگویند که حسی‌بازی‌کردن و یادآوری خاطرات کار آماتورهاست، باز اگر آن حس باورپذیر باشد خیلی بهتر از تکنیکی است که لو می‌رود. مثل گریه‌ای که باورش نمی‌کنی.

کسی در مصاحبه‌ای کیانیان را مثال زد، به‌عنوان نمونهٔ درخشان یک بازیگر تکنیکی. اما من به‌شخصه خیلی از لحظات بازی کیانیان را دوست ندارم. احساس می‌کنم زیاد دارد. انرژی مضاعفی می‌گذارد برای جایی که اصلاً نیاز نیست. البته یک‌جاهایی هم خیلی دوستش دارم. مثل همین نقش‌اش در تئاتر حرفه‌ای‌ها.

ب.م: از آن‌جایی که به نظرم بازیگری هستید که با نقش زندگی می‌کنید، چه‌طور می‌توانید هم‌زمان دو تئاتر را اجرا بروید و در دو تئاتر دیگر تمرین کنید. آن هم در یک روز. آن هم نقش‌هایی که از زمین تا آسمان با هم تفاوت دارند، مثل همین عالیه با نقش‌تان (نینو) در تئاتر جلال تهرانی. یا مثلاً کار رضا حداد.

دقیقاً دست روی نقطهٔ حساس قضیه گذاشتی. در مورد دو اجرای **شکلک** و **دهان‌بند سکوت**، ذهنم را فقط منوط کرده‌ام به فضای کار. کار حداد که تا به روی دیدنم کار می‌کنم. الان دیگر برایم کافی نیست که دستم را بشناسم. دلم می‌خواهد روی دستم راه بروم. اما در مورد کار جلال تهرانی، بار، بار سنگینی است.

ب.م: چون به‌شدت فلسفی است.

دقیقاً. اساساً او تکنسین تئاتر است. مثلاً می‌گوید باید یک مترونیم با تماشاگر فاصله داشته باشی. می‌گویم چرا؟ و او به زبان ریاضی به‌ات ثابت می‌کند. بعضی وقت‌ها از این موجود حیرت می‌کنم. و البته قانع‌ات می‌کند. که براساس این فرمول اگر یک‌مترونیم بشود یک‌مترونیم‌جاه‌وپنج، ما قافیه را باخته‌ایم!

م.ا: چه‌طور می‌شود زندگی تحت‌فشار را تاب آورد؟ چه‌طور در این مدل طاقت می‌آورید؟ حتی از لحاظ فیزیکی هم ظرفیت بالایی می‌خواهد.

دو نوع شتر داریم. یک کوهان و دو کوهان. من از نوع دوم هستم. کلمهٔ عشق کلمه‌ای حیوونکی است. ولی الان برایش معادل پیدا نمی‌کنم. شاید بعد از عشق، شیفتگی است. شاید من شیفتهٔ این حرفه هستم. پس داغ‌ام، حالیم نیست. روزهای اول اجرای حداد، سر اجرای **شکلک**، دوبار تا مرحلهٔ غش رفتم. مثل کابوس بود. بعضی از اوقات به‌لحاظ بدنی، یک‌کم، کم می‌آورم. ولی فقط یک‌کم.

ب.م: تکنیک هم به کمک می‌آید و تمرینات خاص؟

تکنیک هم کمک می‌کند، مضاف بر آن‌که دیگر بعضی جاها را حفظام.

م.ا: شما که تجربهٔ سینما و تلویزیون هم داشته‌اید، با میرابودن تئاتر چه‌طور کنار می‌آید؟ شاید درون آب و آن اتاقک شیشه‌ای نروی، فکرهایی که کرده‌ای به دردت نمی‌خورد، چون کار یک کانسپت است. درنتیجه فقط یک ساعت کارکرد دارد. در مورد **شکلک هم وقتی داخل حوض می‌خوابم به خودم می‌گویم: تو عالیه‌ای و دکمهٔ **شکلک** را می‌زنم. اگر فقط **شکلک** را اجرا می‌رفتم، عالیه همه‌جا با من بود. حتی با من خانه هم می‌آمد. با من حرف هم می‌زد. خوابش را می‌دیدم. کار آقای احصایی اصلاً یک کار فرم است. دیالوگ ندارم و یک موجود فرازمینی را بازی می‌کنم. در آن کار بیش‌تر**

آقای بیضایی گفتند: «مثلاً چی‌کار کنم؟» گفتم: «مثلاً چرا کنار این بارگاه جمشید یک درامز نمی‌گذارید؟» گفتند: «این منطق‌اش چیست؟» گفتم: «منطق‌اش در شروع فقط متفاوت‌کارکردن است».

بازیگر تئاتر باید در زمان حال زندگی کند.

تابه‌حال به این موضوع فکر نکرده بودم. یکی در زمان حال و درلحظه‌زندگی کردن است و یکی این‌که اگر بخواهم آرمان‌گرایانه نگاه کنم، این است که من به‌هرحال در ذهن مخاطبانم شاید سه‌هزار نفر، یک زمانی، یک تأثیری گذاشته‌ام و آن آدم، آن تأثیر را با خودش حمل خواهد کرد. مثلاً من هرگز فکر نمی‌کردم که **مرگ یزدگرد** را آقای کوثری دیده باشند.

م.ا: جاه‌طلبی‌تان هم در همین محدوده است؟

جاه‌طلبی‌ام بیش‌تر روی خودم متمرکز است. اولین چیزی که در حرفه‌ام برایم مهم است، تجربه‌کردن زندگی‌های متعدد و مختلف است. بازیگری متنوع‌ترین حرفهٔ جهان است.

ب.م: بازیگری چند زندگی در یک زندگی است.

من اگر تا بهمن امسال زنده بمانم، هشتادوسه سال عمر می‌کنم! این برایم خیلی لذت‌بخش است.

ب.م: این جمله تیتر خوبی برای مصاحبه‌مان خواهد بود.

شهرت، جاودانگی و پول مهم است. «هنرمندی در تنهایی و فقر مُرد» اصلاً این تیتر را در مورد من نخواهید دید. من نه در تنهایی خواهم مرد، نه در فقر. هرگز. من در تئاتر، بالاترین دستمزد را می‌گیرم.

م.ا: در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که فاصلهٔ تئاتر با سینمامان به‌لحاظ کیفی خیلی زیاد است. تئاتر خیلی جلو افتاده.

متشکرم که شما هم اشاره کردید. چون هر وقت که من این نکته را می‌گویم، متعصبانه به‌نظر می‌آید. من تئاتر را خیلی دوست دارم و نسبت به آن متعصب هستم، ولی این قضیه را از روی تعصبم نمی‌گویم. چون سینما و تلویزیون هم برایم تجربه‌های خوبی داشته‌اند. اما وقتی فیلم‌ها را با خود دوره می‌کنم، می‌بینم مگر چند فیلم خوب در سال ساخته می‌شود؟ در آن گروه محدودی که فیلم‌های خوب می‌سازند، پانته‌آ بهرام چه‌قدر جادارد؟ **مارمولک** فیلم معروفی می‌شود، ولی چه‌قدر می‌شود در مورد تکنیک آن حرف زد؟ آیا بیش‌تر از این است که یک پرویز پرستویی است که به تن‌اش یک کت دوخته‌اند؟ بگذریم از قلقلک‌های روحی و روانی مردم داخل و خارج کشور. اما من روی نمایش‌هایی که دارم کار می‌کنم با ایمان حرف می‌زنم. من در مورد **شکلک** با تمام کاستی‌هایش، با ایمان حرف می‌زنم. در مورد کار جلال تهرانی هم همین‌طور. می‌دانم که جلال تهرانی می‌رود و یک سال در را روی خودش می‌بندد؛ یعنی این‌قدر آرمان‌گراست. ما الان سر تمرین دیالوگ‌ها را براساس مترونوم می‌گوییم. این کاری است که من نه در ایران دیده‌ام و نه در هیچ کجای جهان. لذت این لحظات تجربه را با جهان سینمای ایران عوض نمی‌کنم. پشت صحنهٔ تئاتر را به‌هیچ‌عنوان با پشت صحنهٔ سینما عوض نمی‌کنم.

م.ا: آیا سر شب هزارویکم انتظار اجرای متفاوت‌تری از آقای بیضایی نداشتید؟ چون فکر می‌کنم اتفاقاتی که در نسل جدید تئاتر افتاده خیلی متمایز است نسبت به آثار نسل‌های قدیمی‌تر. درنتیجه بچه‌هایی که با هر دو گروه کار می‌کنند این تمایز را خیلی خوب تشخیص می‌دهند.

برای من همیشه و هنوز کارکردن با آقای بیضایی یک آرزو بوده و هست. آقای بیضایی تنها آدمی است که در طول بازیگری‌ام از من تست گرفته. البته رسماً تست نگرفت. آمدند بازی مرا در **خواب در فنجان خالی** دیدند. اگرچه بازی‌های مرا از همان زمان **مرگ یزدگرد** دنبال کرده بودند. فقط برای کار از من تصویر گرفتند. قرارگرفتن در فضایی که پتانسیل بیضایی در آن وجود دارد، خیلی خوب است. این آدم، به‌هرحال محقق بزرگی است و با خودش بخشی از تاریخ‌شناسی را می‌آورد که جدا از تمرینات تئاتر نیست. وقتی یک سؤال می‌پرسی، یک کتاب جواب می‌شنوی. یک پروسهٔ تعلیم و تربیت است. منتها آن بخش تعلیم و تربیت را در دانشگاه هم می‌توان داشت. وقتی وارد پروسهٔ کاری شدیم، من فکر می‌کردم که قرار است معلق‌های عجیبی بزنیم. یعنی قرار است از من چیزهایی بخواهد که تابه‌حال با آن مواجه نشده‌ام. کارهای محیرالعقول. اما درعمل اصلاً این‌طوری نبود.

م.ا: یعنی آزادی عمل‌تان بیش از تصورتان بود.

بله خیلی بیش‌تر بود. به غیر از روخوانی که تذکرات کوچکی به من می‌دادند، سر تمرین‌ها اصلاً به من نمی‌گفتند این کار را بکن و یا آن کار را نکن. البته من تئاتر را با بیضایی شناخته بودم، درنتیجه فضاهای او برایم آشنا بود. درنتیجه با همه‌چیز خیلی زود ارتباط برقرار کردم. این دو حلقهٔ فروهَر، پیشنهاد خودم بود.

م.ا: در آن کار بازی شما خیلی استیلیزه بود. درحالی‌که برخی از بازیگران میمیک‌های عجیب و غریب داشتند، به نظرم نوع بازی شما، برداشت و رابطهٔ خودتان با متن بوده است.

جسم این بود که فرم به فرم تصاویر تخت‌جمشید را به‌هم بچسبانم. آقای بیضایی دو تذکر مهم به من دادند. یکی این‌که فراموش نکن که تو دختر خدایی، نیمی از تو خداست و نیمی انسان زمینی و دیگر این‌که این موجود بسیار موقر و وزین است. من با این دو تذکر خیلی در ذهنم پیش رفتم. لحظاتی آن نقش سنگی بود. آقای بیضایی عادتی دارند که اگر تو خیلی خوب باشی هرگز از تو تعریف نمی‌کنند. ولی اگر بد باشی، شلنگ فشار قوی آتش‌نشانی را رویت می‌گیرند! درنتیجه وقتی سکوت می‌کردند، می‌فهمیدم که خوب هستم. بعد از مدتی که از همکاری‌مان گذشت بهشان گفتم که شما چرا سعی نمی‌کنید از خودتان جلو بزنید؟ کارهای شما را خیلی دوست دارم، می‌پرستم. مثلاً فیلم **رگبار** را یا **مرگ یزدگرد**. اما الان می‌بینم که نه فیلم‌های‌تان از **رگبار** جلوتر زده و نه تئاترتان از **مرگ یزدگرد**. می‌دانید همان اندازه که آدم الگوپذیری نیستم، آدم تابوپذیری هم نیستم. آقای بیضایی گفتند: «مثلاً چی‌کار کنم؟» گفتم: «مثلاً چرا کنار این بارگاه جمشید یک درامز نمی‌گذارید؟» گفتند: «این منطق‌اش چیست؟» گفتم: «منطق‌اش در شروع فقط متفاوت‌کارکردن است». آقای بیضایی چون کارشان خیلی خوب است، مقلدهای خیلی خوبی هم پیدا کرده‌اند و عین ایشان کار می‌کنند. اما ایشان گفتند: «من نمی‌خواهم فریب مدرنیته را بخورم، مدرنیته یک فریب است که اگر با کله تویش بروی حتماً شکست می‌خوری.»

م.ا: این یعنی محافظه‌کاری. یعنی این‌که این‌قدر شیفتهٔ کارت باشی که نتوانی از آن فراتر بروی. به‌همین‌خاطر است که اجرای بچه‌های نسل جدید فراتر از متن است. نمونه‌اش همین نمایش شکلک **است.**

مثلاً استفاده از ماسک در نمایش **شب هزارویکم**، مانند نمایش **مرگ یزدگرد** است. چرا هیچ اتفاق تازه‌ای نمی‌افتد؟ برداشت من از حرف‌های آقای بیضایی این بود که من آن‌طوری کار می‌کنم که بلدم.

م.ا: مدل مرگ یزدگرد در سال ۶۰ خیلی مدرن بوده، اما الان کلاسیک محسوب می‌شود. در این بیست سال اتفاقاتی افتاده. می‌توانم برتولوچی را مثال بزنم. وقتی فیلم‌هایش را تعقیب می‌کنید می‌بینید که این برتولوچی همان برتولوچی نیست که در دههٔ ۶۰ فیلم می‌ساخت. خودش را با زمانه جلو می‌آورد.

خصوصیتی که استادان ما دارند، تکیه‌شان به عوامل بازدارنده است. می‌گویند نمی‌گذارند که ما کار کنیم. سالن نمی‌دهند، اجازه نمی‌دهند. درحالی‌که می‌دانم که به آقای بیضایی گفته‌اند هر زمان که خواستید، سالن اصلی مال شما. اما ایشان همیشه شکایت‌مند هستند.

م.ا: مدل آقای بیضایی به برگمان خیلی شبیه است. برگمان وقتی توت‌فرنگی‌های وحشی **را ساخت، خیلی‌ها شبیه او و شبیه این فیلم را ساختند، اما مدل مثلاً ازو چنان عجیب و غریب بود که اصلاً نتوانست مقلدی پیدا کند. یکی از دلایلی که بیضایی باید در مدلش تغییر دهد، این است که خیلی‌ها از او تأثیر گرفته‌اند. برای این‌که شبیه مقلدها نباشد و هویت خودش را حفظ کند.**

شاید آقای بیضایی آن نیروی گذشته را ندارند. شاید ما توقع‌مان زیاد است.

م.ا: اما کوروساوا در هشتاد سالگی انرژی وحشتناکی داشت و شاهکار می‌ساخت.

ذهن اسطوره‌ساز ما همیشه از اسطوره توقع اسطوره دارد. و شاید این اشتباه است.

م.ا: سینمای دنیا را دنبال می‌کنید؟

خیلی پراکنده. مثلاً به من می‌گویند **داگ‌ویل** را دیدی؟ می‌گویم نه. می‌گیرم و می‌بینم و دیوانه می‌شوم. فون‌تری‌یه خیلی کار بزرگی کرده. خیلی جسور است و کیدمن از او جسورتر. قول می‌دهم خودش نمی‌دانسته که دارد چه‌کار می‌کند. اما نتیجه‌اش درخشان است.

ب.م: از این بحث می‌شود نتیجه گرفت که شما به کار تجربی خیلی علاقه دارید. یعنی اگر یک کارگردان جوان که کار اول‌اش است از شما دعوت به همکاری کند، ولی ایده‌های نابی داشته‌باشد، قبول می‌کنید...

دقیقاً. همان‌طور که پروژهٔ **خنگ‌آباد** را می‌خواهم کار کنم. یک انیمیشن سی‌وپنج میلی‌متری‌ست. کار اول کارگردانش هم هست، اما چون از ایده‌اش خوشم آمد، گفتم باشد. الان به‌شدت خواهان کارهای تجربی هستم. کارهای نو. کارهایی که بشود تویش معلق زد.

م.ا: حاضرید با کارگردانی کار کنید که متن را به شما ندهد؟

بستگی به کارگردانش دارد.

ب.م: مثل گدار.

اگر گدار باشد حتماً.