بازیگری در سینمای ایران

این نشریه در نظر داشته است به منظور تبیین موضوعات مختلف سینمای کشور، برخی از مسائل اساسی و مبرم آن را به بحث و نظر اهل فن گذاشته و بررسی نماید، که موضوع «بازیگری در سینمای ایران» از اولین تجربه‌ها در این زمینه بود. اولین جلسه چند سال پیش برگزار شد. نظر به اهمیت این بحثها که اکنون نیز مطرح است و همچنین به یادبود مرحوم «عطاءالله زاهد» که اکنون در میان ما نیست، گفتگویی را که یک بار در «بولتن سینمایی فارابی» نشریهٔ داخلی بنیاد سینمایی فارابی منتشر شده است، اکنون در سطح وسیعتری در اختیار خوانندگان «فصلنامه سینمایی فارابی» قرار می دهیم.

در ابتدا قرار بر این داشتیم که میزگردی را با شرکت گروهی از دست اندرکاران تشکیل داده و با ایشان به گفتگو بنشینیم. اما این امر به دلائلی، من جمله گستردگی بیش از حد آن میسر نگردید، تا اینکه بالأخره از معدودی هنرمندان و کاردانان این رشته دعوت به عمل آمد و البته فقط آقایان مرحوم «عطاءالله زاهد»، حمید سمندریان و علیرضا شجاع نوری، در آن حضور یافتند. به هر حال امیدواریم که تشکیل این نوع جلسات، به طور گسترده‌تری ادامه یافته، مفید و مؤثر افتد. و خوانندگان گرامی نیز از راهنماییها و تذکرات ارزشمند خویش دریغ نورزند.

خلاصه‌ای از تاریخچهٔ بازیگری

زاهد: بنده کلاسهای خارجه را ندیده‌ام و اطلاعات و تجربیاتم نیز بیشتر متکی به همانهایی است که در نوشته‌ها و کتب و مقالات مجله‌ها و مطبوعات درج شده و می شود. در پاسخ این سؤال که به چه چیزی «بازی» می گوییم البته تأکید وتکیهٔ من بیشتر بر تجارب خود ماست. به هر حال به نظر من، هنر پیشه کسی است که کاراکتر و تیپ خاصی را نشان داده و عمل می کند، که به عمل او «بازی» می گوییم. یعنی می توان کلمهٔ بازی را معادل «art» زبان فرانسه و یا «act» زبان انگلیسی قرار داد. در فرهنگ عامه و حتی نزد هنرپیشگان، نوعاً چنین است که بازی را به کاری می گویند که بازیگر آن را غیر از شخصیت، منش، روحیات و اخلاق خودش نشان دهد. شکسپیر جملهٔ جالب و معروفی دارد: «این عالم، همگی صحنهٔ تئاتر است و مردم بازیگران این صحنه‌اند، منتها بعضی افراد، رُلی را که به ایشان محول شده، در صحنه اجرا نمی کنند، پس ما از سایرین استفاده می کنیم تا رل آنها را بازی کنند».

نام این کار را بازیگری گذاشته‌اند. و خود این کار را از آن جهت که بازیگر تا چه حد می تواند به کاراکتری که کارگردان یا نوشته برایش ترسیم کرده، جان بدهد، یك هنر است. در تئاتر و سینمای قدیم، فقط کارها و روحیات نقش را برای بازیگر توضیح می دادند و بقیهٔ کارها به عهدهٔ خود او بود. اما بعدها، چنین حالتی در نمایشنامه‌ها کم و منسوخ شد به طوری که بسیاری از کارها به دست کارگردان افتاد که با نویسنده همکاری می کرد. البته نوعاً نویسنده و کارگردان مانند زمان شکسپیر و مولیر، یك نفر بود. اما پس از جنگ جهانی اول، این روش هم منسوخ شد ودیگر، نویسنده توضیحی برای کارگردان نداشت، و او خود می بایست تیپها و کاراکترها را تشخیص داده، برای هنرپیشه تشریح کند. هنرپیشه نیز تا جایی که توانایی دارد اجرا کرده و کارگردان نقایص آن را اصلاح و رتوش نماید، تا در نهایت همان گونه شود که نویسنده یا کارگردان می خواهد. چون گاهی اتفاق می افتد که برداشت و مفهوم کارگردان از یك نوشته، با نظر نویسنده اختلاف دارد. البته این مسئله بیشتر در ایران اتفاق افتاده و فکر نمی کنم که در فرنگستان چنین چیزی باشد، زیرا ما سابقهٔ نمایشنامه‌نویسی نداشتیم، و فقط بعضی افراد به طور ذوقی چیزی نوشته، دیگری هم که تجربهٔ تئاتری داشت، نوشتهٔ او را تماماً نمی پسندید و به سلیقهٔ خود در آن دخل و تصرف می کرد یا اکنون که بعضاً هنوز هم همین کار را کرده و می کنند.

موضوع بازیگری در تئاتر را به چند دوره می توان تقسیم کرد. قبل از اسلام را نمی دانیم که آیا تئاتری در ایران بوده یا خیر، و اگر بوده، چه صورتی داشته، اثری هم از آن دوران باقی نمانده است. اما این را می توان ادعا کرد که مگر ممکن است ملت بزرگی چون ایران، چیزی به نام تئاتر نداشته باشد. در ایران دورهٔ هخامنشیان وبخصوص ۲۰۰ سال دورهٔ سلوکیدها که یونانیها بر ایران حکومت داشتند، یا در دورهٔ اشکانیان که خود را «فیل هلن» یا «دوستدار یونان» لقب می دادند و فرهنگ و آداب و رسوم یونان به ایران راه پیدا کرد، یا در زمان ساسانیان، با آن همه شوکت و عظمت، و بخصوص که شاهان ساسانی بقایای ایرانیانی

بودند که در زمان اشکانیان از هند به ایران بازگشتند؛ وحتی پس از حملهٔ اسکندر و برخوردی که با رومیها و یونانیها داشته‌ایم با اینکه می دانیم تئاتر روم و یونان اصیل بوده است، آیا باز هم می توان گفت که تئاتری در ایران وجود نداشته است؟

اما به هر حال، در دورهٔ حکومت دویست سالهٔ خلفای غاصب و ناحق بنی امیه و بنی عباس، تمام این امور متروك شده و چیزی باقی نمانده تا واقعاً بتوان احتمال داد که آنها هم چیزهایی را اجرا می کرده‌اند. ولی باز هم در بعضی دهات دور افتاده ودست نخورده، آثاری باقی است که نشان می دهد آنها داستانهایی را اجرا می کرده‌اند و چون از دسترس به دور بوده‌اند فقط، آثاری از آنها به جای مانده است. من در ایام طفولیت، چیزهایی را در فارس دیده‌ام که بخصوص چون با بخشی از لُرستان شرقی نیز ارتباط داشتیم، حائز اهمیت است.

در آن دوران افرادی که خنیاگر و چالان چیان و نَقاره‌زن های مجالس شادی بودند، روزها با آداب مخصوصی به بازیهای با چوب یا «چوب بازی» که نوعی تمرین جنگی و مبارزه است می پرداختند و شبها نیز در مجالس عروسی و میهمانیها، نمایشنامه‌هایی را اجرا می کردند که داستانهای کمیك ومتفاوتی داشت. دیگر از چیزهایی که در فارس رواج داشت، مطربهایی بودند که در عروسیها، نمایشنامه‌های کوتاهی را اجرا می کردند. می دانید که «کریمخان زند» درنظر داشت پایتخت را به تهران منتقل نماید و مقدماتی را نیز آماده نموده بود. از جمله اینکه یازده هزار خانوار شیرازی را روانهٔ همین جلگهٔ تهران نمود، که البته مشکلاتی چون جنگ

سمندریان: برای شخص من شکسپیر درصورتی شکسپیر است که انگلیسی نباشد. وگرنه اگر قرار باشد به سنتهای شکسپیر پای بند بمانند، دیگر شکسپیر جهانی نیست بلکه انگلیسی است.

محمره و بصره وجریانات دیگری که به فوت کریمخان منجر شد، مانع حصول مقصود او گشت، تا اینکه بالأخره قصد او را آقا محمدخان اجرا نمود. به هر حال پس از اینکه تهران پایتخت شد، این رویه، اینجا نیز متداول گشت. لذا معلوم می شود که برپایی چنین مراسمی سابقه داشته است. بخصوص که در آثار ادبی ما نیز، همچون رباعیات خیام به نام «فانوس خیال» که بازی سایه‌هاست، وجود داشته است.

این چرخ فلك که ما در او حیرانیم
«فانوس خیال» از او مثالی دانیم
عالم همه چون پرده چراغش خورشید
ما چو صُوَریم کاندرو چرخانیم
(در واقع مادر اصلی سینما)

اینکه گفته می شود تعزیه و یا تئاتر تراژدی درایران مبتنی بر تراژدیهایی بوده که مسیحیان برای حضرت مسیح (ع) در اسپانیسا اجرا می کرده‌اند چون در تاریخ ضبط است که پس از اینکه شاه عباس، «نجفقلی خان» را به‌عنوان

سمندریان: بازیگری یعنی عینیت بخشیدن به یك موجود و یا انسان ذهنی و عبور دادن آن از وجود انسانی دیگر، پس در حقیقت آن وجود و یا انسان ذهنی که باید به آن عینیت ببخشیم «نقش». و آن «انسان دیگر» را بازیگر می نامیم.

سفیر به اسپانیا فرستاد، از دیدنیهای آن دیار از او سؤال نمود. نجفقلی خان در پاسخ می گوید مسیحیان یك هفته قبل از تاریخ مصلوب شدن حضرت مسیح(ع) عزاداری می کنند. و سپس به تفصیل مراسم ایشان را توضیح می دهد که شخصی مسیح می شود واورا به صلیب کشیده و مردم سخت می گریند و شب هنگام، بسا چراغهایی که روشن می کنند پیاده به راه افتاده و سرودهایی در عزای حضرت مسیح(ع) می خوانند. (بنده خودم مراسم «جمعة الصلوب» را چهل سال پیش در بیروت دیدم).

در ایران همچنین مراسمی در زمان دیالمه، مخصوصاً «عضدالدوله» و «فخرالدوله» که اولین عزاداری را برای حضرت امام حسین(ع) فراهم آورده و شبیه سازی کردند، سابقه دارد. من تابلویی را دیدم که دویست واندی سال پیش، یك نقاش چیره‌دست روس، عزاداریهای شهر شکی و شیروان را ترسیم کرده بود، این تابلو که به گمانم متعلق به مرحوم مجید موقر باشد، شبیه حضرت امام حسین(ع) و حضرت عباس و سایر شهدا را که سوار بر اسب بودند و به عنوان تعزیه‌داری نقاشی شده بود، نشان می داد و بسیار جالب و هنرمندانه بود. طول تابلو سه متر و نیم وعرض آن دو متر و نیم و به گمانم خارجیها آن را خریده و برده باشند. بدین جهت بسیاری افراد، سابقهٔ تئاتر بعد از اسلام در ایران را فقط به صورت تعزیه می دانند.

اما هنگامی که ناصرالدین شاه به روسیه، آلمان و فرانسه و... رفت و از نزدیك بسیاری از چیزها را دید و به آنها علاقه‌مند شد، پس از بازگشت، خواستهٔ خود را مبنی بر ساختن چنان چیزهایی، به مزین الدولهٔ نقاش باشی اعلام نمود، که ساخته شدن تکیهٔ دولت، ثمرهٔ آن روزگار است، و البته با مخالفتهایی نیز مواجه شد که سبب گشت تئاتر به دارالفنون آورده شود. (توضیح آنکه «آمفی تئاتر» دارالفنون را که هم اکنون آثاری از آن باقی است معلمان اطریشی در زمان امیرکبیر ساختند و در پنجاه سال پیش که سازمانی به نام «پرورش افکار» درست شد به وسیلهٔ شاگردان «هنرستان هنرپیشگی» به سرپرستی مرحوم میرسعد علی خان نصر نمایشها و تئاترهایی برروی صحنه می آمد) و سپس تکیهٔ دولت را به اجرای تعزیه اختصاص دادند. در آن دوران این کار بسیار جالب بود، مضافاً بر آنکه به سفارش ناصرالدین شاه، تعزیه خوانهای معروف و خوبی از نقاط دیگر به تهران خوانده می شدند. مثل مرحوم «حاج بارك اله» (در نقش حضرت امام حسین[۲]) و یا «درویش اکبر زینی» (در نقش شمر) و یا «ملا

جنگ حضرت علی اکبرؑ

زین العابدین» (در نقش حضرت زینب(س)) و ملا نعمت الله هیبت (در نقش حضرت عباس) ـ به این مناسبت او را «هیبت» می گفتند که صورت و اندامی فریبنده ولی با صلابت داشت ـ و سید شولی (در نقش ام لیلا و حضرت زینب(س) و حضرت فاطمهٔ زهرا(س) که این قبیل اشخاص را مشیر الملك شیرازی و مرحوم صاحب دیوان برادر قوام الملك به تهران فرستاده بودند (داستان درویش اکبر زینی که نقش شمر را بازی می کرد درکتاب **وقایع اتفاقیه** ثبت شده است).

در شیراز نیز تعزیه به صورت بسیار مجللی برگزار می شد و چندتن از تعزیه‌خوانهای تهران، شیرازی بودند. از جمله تعزیه‌های شیراز، یکی دستگاه «مشیر شیرازی» و یکی هم دستگاه تعزیهٔ «قوام الملك شیرازی» بود. مشیر، وزیر مالیه و دیون دولتی فارس بود و بقیه هم از اعیان بودند. در آن روزگار، وزیر، رییس مالیه و پیشکار دارایی محسوب می شد و تمام مخارج استان را دردست داشت. خودشان هم البته تمکن مالی داشتند، یك نیمه از درآمد مالیاتی مخصوص سلطان به حساب می آمد. بنسده کتابهایی در این زمینه دارم که در صورت لزوم، برای نشریه می توان از آنها استفاده کرد و مدارکشان را کلیشه نموده‌ام. دستگاه قوام که «بیگلربیگی» و به اصطلاح امروز رییس شهربانی فارس محسوب می شد نیز در تمام شئون و از جمله تعزیه خوانی با مشیر الملك رقابت داشتند. تعزیه‌خوانهای بسیار جالب وخوبی هم بودند که هر کدام از حکام یا شاهزاده‌ها آنها را به تهران می فرستادند مثل مرحوم اقبال السلطان خوانندهٔ معروف که شاهکارش نقش حضرت حر و مسلم و مرحوم سید احمدخان سارنگ. دیگری از آنها، همان «حاجی لطف الله دسته بنفشه» معروف است و دیگری «معین البکاء» که اصولاً تعزیه گردان بوده است. پس تعزیه آن طور بود که به طور خلاصه اشاره کردم، اما تئاتر به صورت جدید را ابتدا تا حدودی در دارالفنون به اجرا گذاشتند. یکی از افرادی که تئاتر نو را قبل از مشروطیت برای آگاهی ذهن مردم نسبت به آزادی، و نجات از استبداد در ایران بنیان گذاشت، مرحوم «ظهیرالدوله» معروف، داماد ناصرالدین شاه بود و در کتابی هم که آقای «ایرج افشار» تحت عنوان **خاطرات ظهیرالدوله** چاپ کرده‌اند، آثاری در این مورد به چشم می خورد و از تئاترهایی که نمایش داده‌اند حتی نام افراد و محلی را که تا زمان مشروطیت به این کار اختصاص داشته، نام می برد (که البته پدر من نیز در آن جریانات همکاری داشته‌اند.)

در زمان ناصرالدین شاه، تئاترها عموماً جنبهٔ فکاهی داشتند چرا که او این طور می پسندید، مثل تئاترهای «بابا تیمور و ننه تیمور» یا همان داستانهای «دوشاب فروش» که «کریم شیره‌ای» معروف به صورت طنزآمیز اجرا می کرده و سپس «ظهیرالدوله» آنها را به صورت خوب و جدی عرضه می کرده است و نیز تئاترهای «پانتومیم» (بدون مکالمه)

در زمان مشروطیت مرحوم محقق الدوله، مدیر روزنامهٔ ایران که تحصیل کردهٔ فرانسه بود، تئاتر را به صورت صحیح تری عرضه کرد و شخصیتهای بسیار خوبی نیز با ایشان همکاری داشتند که از جملهٔ ایشان مرحوم «میر سید علی خان نصر» بود که وی را پدر تئاتر جدید ایران می دانیم و اوست که «کمدی ایران» را تأسیس نمود و سالها سرپرستی تئاتر ایران را داشتند.

خلاصه اینکه تئاتر ایران در ابتدا، یعنی زمان ظهیرالدوله، با کار و فعالیت شخصیتهای فرهنگی و علمی با اطلاعی شروع شد، کسانی که یا فرنگ رفته بودند و یا خودشان دارای اطلاعاتی بودند. با این حال اسامی خود را اظهار نمی کردند و نام بازیگر را عمداً مکتوم می داشتند. و اسامی مستعار برای خود انتخاب می کردند و مصراً به ما سفارش می کردند اسم اصلی بازیکنان را به کسی نگوییم چون در جامعه، بازیگری درتئاتر صورت مطلوبی نداشت.

همچنانکه ذکاء الملك فروغی خودش چندین اثر را ترجمه کرد و در آنها نیز بازی نمود؛ مانند **عروس پی جهاز** که در حقیقت ترجمه و برگردان خسیس مولیر بود، و یا کمدی معروف مریض خیالی و یا زنان دانشمند، و یا افرادی مثل علی اکبر داور، وزیر عدلیهٔ پهلوی، مرحوم دکتر علی اکبر سیاسی که رییس دانشگاه و وزیر فرهنگ هم شدند و سپس کانون ایران جوان را تشکیل دادند.

در اوایل سلطنت پهلوی، جمعیتهای تئاتری چندی درست شد که یکی از آنها همان کمدی ایران بود که مرحوم میر سید علی خان نصر، مرحوم منشی باشی (بهرامی) عموی صادق بهرامی، مرحوم طبیب زاده که تحصیل کردهٔ خارج بود، میرزا محمد علی خان ملکی، دکتر نامدار، عنایت الله خان شیبانی شوهر خواهر آقای احمد عبادی موسیقیدان معروف و نوازنده سه تار که پسر آقا حسینقلی ونوهٔ حاج علی اکبر خان شهنازی بزرگ بود، و افراد دیگری در آن فعالیت داشتند. (که در تاریخ تئاتر جدید ایران به تفصیل از آنان وکارشان نام برده‌ام).

بعد از سال ۱۳۰۸ و خصوصاً از ۱۳۱۰ تا ۱۳۱۴، تئاتر ایران یك حالت آشفته و بی نظمی پیدا کرد. هیئت های تئاتری بسیاری درست شدند که اکثراً به موضوع هنر و ضروریات دیگر تئاتر، آگاهی نداشتند. جمعیتی ۸-۹ نفره، نمایشنامه‌ای را خودشان و یا با اقتباس از دیگری درست می کردند و با چاپ بلیت، آن را در دو شب، شب جمعه و شب شنبه نمایش می دادند. اغلب هم، پول بلیت پیش فروش

زاهد: تئاتر ایران در ابتدا یعنی زمان ظهیرالدوله با کار و فعالیت شخصیتهای فرهنگی و علمی با اطلاعی شروع شد، کسانی که یا فرنگ رفته بودند و یا خودشان دارای اطلاعاتی بودند.

شده و یا وامی که از اشخاص گرفته بودند و دستمزد هنرپیشه‌ها را می خوردند. برای خاتمه دادن به این فضیحت اوضاع و سروسامان دادن به این گونه امور، در سال ۱۳۱۸، دولت وقت سازمانی به نام «پرورش افکار» تشکیل داد (البته قبل از تشکیل پرورش افکار هم هنرپیشهٔ خیلی خوبی داشتیم به نام «مرحوم علی دریا بیگی» که تحصیل کردهٔ آلمان بود.) شهرداری هم به اقتضای اینکه مثلاً در ممالك مترقی مثل فرانسه، شهرداریشان به کانونها و مؤسسات تئاتری کمك

می کند، تصمیم گرفت که سالن اُپرا و تئاتر ایجاد کند و بدین منظور، مخصوصاً سالن اپرایی بسیار مجلل و با اسباب و اثاثیه تحت نظر متخصصان آلمانی هم درست کردند که اکنون در خیابان فردوسی، ساختمان بانک رهنی است. به هر جهت این گونه برنامه‌ها تا شهریور ۱۳۲۰ ادامه داشت، اما بعد تمام این اوضاع به هم خورد و اشیا ولوازم آن را که همگی آماده و از آلمان خریداری شده بود به‌غارت بردند که خود داستان بسیار مفصلی دارد.

پس از سازمان پرورش افکار یک هنرستان هنرپیشگی تأسیس شد که استادان نسبتاً خوبی هم داشت. شخصیتهایی مثل مرحوم عبدالحسین نوشین که طرز بیان، تئاتر شناسی را به عهده داشت و استادان دیگری که گریم و شناسایی نقش بازیگر، دکورسازی و شناخت نور صحنه و برخی مسائل دیگر را درس می دادند و سالها این هنرستان پابرجا بود.

اما پس از کودتای ۲۸ مرداد تئاتری به صورت جدی اجرا نشد، تا سال ۳۸ که آقایان «نصیریان» و «جوانمرد»، همراه گروهی دور هم جمع شده و نمایش **افعی طلائی و بلبل سرگشته** را اجرا کردند که بسیار خوب و زیبا برگزار شد و البته تحولی ایجاد کرد. در این ایام آقای استاد سمندریان پس از خاتمهٔ تحصیلات خود در آلمان به ایران آمدند و با کار مداوم و خستگی ناپذیر خود هنرپیشگان بسیار زیادی را تربیت و راهنمایی کردند که حق زحماتشان در تاریخ تئاتر ایران محفوظ است.

ولی پس از آن تئاتر جنبهٔ دولتی محض پیدا کرد که تأسیس ادارهٔ هنرهای دراماتیک به سرپرستی آقای دکتر فروغ، یادآور همان وضع و جریان است که آثار آن در مطبوعات ما منعکس شده است.

حال در پاسخ این سؤال که «بازی» چیست؟ باید گفت، چنانچه ملاحظه فرمودید، تلقی از اینکه «بازی» چیست، متناسب با اشخاص و برداشتهای خاص هر دوره، تفاوت دارد. برخی اصلاً نمی دانستند که بازی چیست؟ بعضیها هم البته چون تحصیلات و اطلاعاتی داشتند، و یا با اشخاص فرنگ رفته، برخورد کرده بودند، پی برده بودند که چگونه باید بازی کرد، یا به اصطلاح توجه داشتند که رُل و نقش خود را نباید طوری بازی کرد که بگویند، «دارد رل بازی می کند» و قبلاً شنیده بودند که استانیسلاوسکی می گوید «صحنهٔ تئاتر، خانهٔ بازیگر است و باید درآن زندگی کرد» از همان هفتاد سال پیش به بعد اگر هنرپیشه (و به نام آن روز آکتر) خوب بازی می کرد صاحبنظران می گفتند فلانی خیلی طبیعی بازی می کند.

ولی در آن دوره هم برخی بودند که واقعاً برای اینکه خود را به تماشاگر تحمیل کنند، بازی

می کردند یعنی مصنوعی، بخصوص درکمدیها. البته افرادی هم حقیقتاً بازی می کردند که از میان آنها می توان از سید علی خان نصر، محقق الدوله و ظهیر الدوله یاد کرد. یا یکی از اشخاصی که شهرت بسیار پیدا کرد و بی نهایت محبوب گشت، «میرزادهٔ عشقی» بود وتئاتر رستاخیز سلاطینش که به صورت اُپرای ایرانی اجرا شد، در آن دورهٔ بی سروسامانی مملکت، بسیار مؤثر افتاد و باعث شد که عده‌ای مجدداً به تئاتر روی آورند. یا مرحوم محمود ظهیر الدینی که در استعداد و ذوق، اعجوبهٔ زمان خود بود.

مطالبی که عرض شد، خلاصه‌ای بود از وضع بازی و بازیگری در دوره‌های مختلف، اما اگر بخواهیم دقیقتر بررسی کنیم، باید از مدارك و یا مصاحبه‌هایی که در مطبوعات همان زمان درج شده، استفاده شود تا تلقی واقعی آنها از بازی و بازیگری روشن گردد، وگرنه حال ما همچون شخصی خواهد شد که شعری از سعدی را قرائت کرد و آن را بعنوان سرودهٔ خود معرفی نمود. به او گفتند که این شعر از سعدی است گفت سعدی از من دزدیده گفتند سعدی موقعی گفته که تو نبوده‌ای (یعنی وجود نداشته‌ای)، او هم به راحتی در جواب گفت: «بله، چون من حاضر نبوده‌ام، سعدی آن را از من دزدیده است»!

س: با توجه به اینکه شما از پیشکسوتان سینمای ایران هستید، در صورت امکان، بازیگری در سینما را نیز توضیح دهید.

زاهد: همان طور که اشاره کردم، تئاتر تا حدودی نسبت به سینما اصولی تر شروع شد، اما سینما از همان ابتدا با نیرنگ و فریب و ابتذال همراه بود و صرفاً به قصد کسب درآمد آغاز گشت، نه به منظور خدمت به جامعه و جامعهٔ هنری و معاصر کشور، سینما کارش تا قبل از انقلاب، به آنجایی رسید که دیدید...

زور امثال ما هم به جایی نرسید و دولت وقت هم اصولاً مخالف اصلاح و کمك بود، زیرا فیلمهای خارجی را نمایندگان صهیونیسم که در این کشور بودند با کمك و نفوذ اشخاصی که می شناسید و می دانید رواج داده و مجال نمی دادند که فیلم خوب ایرانی به روی پرده بیاید کمپانیهای برادران وارنر، اونیورسال، قرن بیستم و... در حدود ۲۰ تا ۳۰ نمایندگی از همان صهیونیستها در ایران بودند که خیلی در دستگاه نفوذ داشتند و نمی گذاشتند کوچکترین کمکی به ما بشود ولی در عوض مبتذل سازها آزاد بودند. به یاد دارم، حتی یك بار که تقاضا کردیم برای تهیهٔ فیلمی از قسمتی از راه‌آهن استفاده کنیم، اجازه ندادند. اگر یك آدم خیرخواهی هم پیدا می شد، توصیه می کرد که، فیلمبرداری را مخفیانه مثلاً در جادهٔ کرج یا قزوین انجام دهیم. ویا ماشین تمبرزنی ادارهٔ پست را جزء اسرار مملکت می دانستند و نشان دادن زن با چادر و یا خرابه‌های جنوب شهر و زندگی و لباس مردمان فقیر و خیلی چیزهای دیگر که باید دربارهٔ آنها به تفصیل سخن گفت، ممنوع بود و سانسور شد.

ملاحظه می کنید که برخوردشان با ما تا این حد نامطلوب بود. ضمناً رشوه دادن و گرفتن نیز رایج بود، به طوری که برخی از این یهودیها ده بیست هزار تومان می دادند و به راحتی برای فیلمشان اجازه می گرفتند اما کسی که فیلمش را با خون دل تهیه کرده بود، امکان چنین کاری را

شجاع نوری: اکنون به جرئت می توان گفت که بسیاری از کارگردانهای ما در کنار دوربین، تصویر را با چشم خودشان نگاه می کنند، نه با چشم لنز.

نداشت و اجازهٔ نشان دادن فیلمش را نمی دادند. طبیعتاً مردم هم که فیلمهای خارجی را می دیدند با مقایسه با فیلمهای بی سروته فارسی، به فیلمهای فارسی بدگفته و می تاختند. مضافاً که به اقتضای فیلمهای ایتالیایی و فرانسوی، که شاید نمونه‌هایی از آن را دیده باشید، سکس و خشونت در فیلم فارسی هم راه پیدا کرد. ای کاش آن فیلمها را از بین نمی بردند و نسوار ویدیویی از آن باقی می گذاشتند، تا هرگاه کسی از سینمای فارسی آن دوران یاد کند، مدرکی برای شرمساری و خجلت ایشان باشد. فیلمها به اقتضای خواست سردمداران دولتی و محدود بودن موضوع، یکنواخت و مبتذل بود به طوری که حتی مردم کوچه بازار هم آنها را به مسخره می گرفتند و تحریم می کردند. خیلی بندرت و کم، شاید در حدود ده درصد از فیلمها قابل دیدن و قابل توجه بسود. آن هم پس از صدها کارشکنی و محدودیت.

س: بیانات شما، ما را از شما ناامید کرد.

زاهد: البته چنین نیست، من در هر مجمعی که صحبت کرده‌ام، خوشبختانه حق مطلب را بیان کرده و نکات مثبت را نیز یادآور شده‌ام. خصوصاً در جشنوارهٔ اخیر (جشنوارهٔ پنجم فجر) که واقعاً خوب و جالب برگزار شد، فیلمها و روش آقایان داورها، هر دو امیدوار کننده بود. مثلاً وقتی فیلم ناخدا خورشید را دیدم، با اینکه از قبل با آقای داریوش ارجمند آشنایی نداشتم، گفتم هنرپیشه‌ای بسیار قوی است. و کارگردان از او قویتر یا در مورد آقای پور صمیمی، اینها واقعاً خوب کار کردند و گفتم اگر حق را ادا کرده، به این آقایان جایزه دهند، واقعاً ارزش دارد، یا اینکه برای اولین بار به فنی‌ها جایزه دادند، مثلاً فیلمبرداری آقای آلادپوش یا آقای خانزادی برای صدابرداری و صداگذاری با آن عشق و علاقه‌ای که به کارش دارد، تمام اینها حقایقی است که باید گفته و نوشته شود تا مردم هم بدانند که کار صحیح و اصولی همیشه مورد تأیید و تحسین است.

بازیگری چیست و بازیگر کیست؟

سمندریان: منظورتان از طرح دو سؤال فوق، طرح معانی آکادمیکی است، یا اینکه غرض، گفتگویی تحلیلی از نقطه‌نظر مفاهیم تحلیلی و هنری- اجتماعی می باشد که در جهت روشنگری نسل جوان و علاقه‌مند هنر بتواند مفید واقع شود. کدام یک؟

س: قرار بر این است که گامی برای راهنمایی نسل نوین که می خواهد در زمینهٔ هنر و سینما و بازیگری گفتگو کند، برداشته شود. لذا تجربیات و معلومات کسانی احتیاج است که خود در آن راه گام زده‌اند. پس جهت کلی بحث بیشتر راه‌گشایی برای مشکلات نسل آینده است و حال اگر می خواهیم مقولهٔ «بازیگری» را در

جامعه پذیرفته و برخورد صحیحی با آن داشته باشیم، بالأخره باید بحث را از یك جا شروع کنیم، تا ضمن مباحث نظری معقول، بتوانیم رسوبات فکری برجای مانده از گذشته را، از جمله این که بازیگر، مطرب و... قلمداد می شد، زدوده باشیم.

بدین جهت فکر می کنیم که راه باز است و هیچ محدودیت خاصی برای آن قائل نیستیم. و یا به بیان دیگر اگر بحث، به صورت یك بحث روشن آکادمیك باشد، بهتر و مؤثرتر خواهد بود.

سمندریان: بازیگری یعنی «عینیت بخشیدن به یك موجود و یا انسان ذهنی و عبور دادن آن از وجود انسانی دیگر». پس در حقیقت آن موجود و یا انسان ذهنی که باید به آن عینیت ببخشیم «نقش» و آن «انسان دیگر» را «بازیگر» می نامیم که نقش را از وجود خود عبور می دهد و به آن جان می بخشد.

پس عمل «بازیگری» به دو بخش مجزا تقسیم می شود: پارهٔ اول شکل گیری، تخیل، و زنده شدن نقش در ذهن بازیگر، و پارهٔ دوم به تحرك و زندگی در آوردن واقعی نقش به وسیلهٔ ابزار نمایشی بازیگر ـ که همانا میم ـ حرکت و بیان است.

س: این دو «پاره» یا «دو بخشی» که ذکر کردید، برای بازیگر لازم و ملزوم هستند؟

سمندریان: بله. و مکمل یکدیگرند. یعنی بازیگر هم باید بتواند نقش را در ذهن و باور خود احساس کند، و هم بتواند با جسم خود عواطف، امیال و خواستهای او را عمل کند و به نمایش در آورد.

با فقدان هر یك از این دو مورد، عمل «خلاقه» ای که لازمهٔ بازیگری است انجام شدنی نیست.

س: اگر بازیگری فقط یکی از دو جنبه‌ای را که ذکر کردید دارا باشد چه؟ آیا باز هم می توانیم به چنین شخصی بازیگر بگوییم؟

سمندریان: نمی توانیم. اگر کسی تنها بتواند نقشی را در ذهن تصورکند، بدون دارا بودن قدرت اجرای آن، این شخص فقط یك تحلیل کنندهٔ لفظی شاید بتواند باشد. و در ضمن اگر کسی بتواند فقط با به کارگیری توانهای عینی خود به قالب شخصیت دیگر فرو رود، بدون اینکه بتواند عواطف، درونیات، و فعل وانفعالات وجودی نقش را در ذهن بیافریند و به باور خود منتقل کند، باز هم چنین شخصی بازیگر نیست. زیرا که او فقط تصاویر واکنشهای بیرونی یك انسان دیگر (نقش) را به نمایش می گذارد و در حقیقت از یك «مشاهده» تقلید می کند. به تقلید، بازیگری نمی گوییم.

س: از این قرار می رسیم به این مطلب که: از آنجا که عواطف، احساسات شخصی، طرز تلقی، اختلاف نگرشهای اجتماعی، فرهنگ، سنن و آداب، و بسیاری چیزهای دیگر در هر بازیگر با بازیگر دیگر متفاوت است، پس باید اجرای یك نقش واحد از طرف بازیگرهای متعدد نیز با هم تفاوت داشته باشد. درست است؟

سمندریان: **کاملاً. یك نقش واحد از طرف هزار بازیگر، به هزار شکل و استنباط مختلف بازی می شود.**

س: چطور چنین ادعایی می کنید؟ می توانید موضوع را کمی بشکافید؟

سمندریان: ملاحظه کنید، نقشی که اجرای

آن را بر صحنهٔ تئاتر یا بر پردهٔ سینما می بینیم، خود دارای دو بخش است که در اثر یك تلفیق به وجود آمده است. بخش اول خود «نقش» است، که نویسنده‌ای یك بار برای همیشه در زمان معینی، در نقطه‌ای از دنیا خلق کرده است و بر کاغذ نوشته است. که همیشه همان باقی می ماند که‌خلق شده‌است. **هملت** یا **لیر شاه** یا **مکبث**، یك بار برای همیشه از طرف شکسپیر نوشته شد وتمام شد. این پارهٔ ازلی، قطعی، و تغییرناپذیر نقش است. پارهٔ دوم جان بخشندهٔ به این نقش است. یعنی بازیگر. این بازیگر دیگر آن بازیگری نیست که در زمان خود شکسپیر وجود داشت. شرایطش فرق می کند. عواطفش به گونه‌ای دیگر است. مسائلش ومشکلاتش با مسائل بازیگر زمان شکسپیر متفاوت است. پس اجرای هر نقشی، نیمی از شکسپیر را با خود حمل می کند ونیمی از بازیگر را... بازیگر نقش **هملت** در سیصد سال قبل، احتمالاً نقش مفسدهٔ خیانت، برادرکشی، جاه‌طلبی و پاره‌ای از اخلاقیات متعارف زمان را به مقتضای شرایط اجتماعی خود ـ در **هملت** می یافته است وبه اجرا در می آورده است، و بازیگر امروزی شاید ـ باز هم بنابر مقتضیات زمان ـ شاید در **هملت** مرثیهٔ تراژدی تنهایی انسان، رنجهای درونی یك انسان متفکر وحساس را در آن پیدا کند وبه نمایش گذارد. اگر قرار باشد هر بازیگر...

س: می بخشید که قطع می کنم. سؤال جدیدی به ذهنم رسید... آیا اینکه شما هم اکنون عنوان کردید اساساً به خود نمایشنامه نیز برنمی گردد؟ و آیا تنها منحصر به بازیگر است، و نه به عوامل دیگری که به هر حال توأماً تئاتر را می سازند؟ مثلاً کارگردان، که به هر حال «فکر واحد» ی است که تمامی اجزای نمایشنامه به وسیلهٔ او شکل می گیرد، آیا حق این را دارد که از تمامی نمایشنامه، ـ کلاً ـ جوری استنباط کند که فرضاً دویست سال قبل آن را استنباط نمی کرده‌اند؟

سمندریان: متشکرم. به نکتهٔ جالبی اشاره کردید. اجرای هر کارگردان از یك اثر، می تواند با اجرای کارگردان دیگر متفاوت باشد. فقط شرط این است که شما هر استنباطی از نمایشنامه می کنید، ـ هر قدر هم که متفاوت ـ باید از خود اثر ـ از خود متن ـ، استنباط شده باشد. یعنی به گونه‌ای در لابه لای خود متن موجود باشد. هر چند که برای دیگران ناپیدا باشد وتنها شما ـ ومنحصراً شما ـ آن را کشف کرده باشید. به این می گویند «استنباط» شما، و «خلاقیت منحصر به فرد» شما! و چون شما زاییدهٔ اجتماع خود هستید، اجرای شما از یك متن نیز می تواند منعکس کنندهٔ نیازهای اجتماع شما باشد، نه منعکس کننده اجتماع زمان شکسپیر. اگرچه آثار شکسپیر آثار جاودانی است.

کیفیت بازیگری

زاهد: اگر اجازه دهید، می خواهم به‌مناسبت بحث، چند نکته را روشنتر بیان نمایم. اشاره‌ای داشتید به نوشته‌های شکسپیر، که می دانیم بدون آنکه چیزی از آن کسر و یا افزوده شده باشد، از ادبیات جاوید انگلستان محسوب شده ودر دانشگاهها تدریس می شود. حال باید روشن شود که آیا نوشته‌های او همچون **اتللو** یا **هاملت** یا **رومئو و ژولیت** را باید همان گونه که او فکر می کرده نشان بدهیم یا آن طور که شما فرمودید، آنچنان باشد که به حال نسل

امروز سودمند افتد؟ و یا مثلاً اگر بخواهیم هفت گنبد نظامی را به صورت تئاتر یا فیلم نمایش بدهیم، باید مطابق با خواستهای نسل امروز باشد یا واقعاً همان طور که نظامی فکر کرده و توصیف نموده است؟ این دو مطلب باید کاملاً شکافته شده و روشن گردد.

البته مطالبی که در مورد نسل سرگشتهٔ امروز و دنیای سرمایه‌داری حاضر فرمودید، کاملاً مطابق با واقعیت است و اگر غیر از این باشد، تعجب دارد. درست است که جیمزدین هنرپیشهٔ زمان خودش بوده، ولی **هاملت** و **اتللوی** شکسپیر اثر هنری جاوید انگلستان است و اگر از کادر و فریم خود خارج شود، به طور حتم، مورد انتقاد قرار خواهد گرفت. کما اینکه «اورسن ولز» چنین کرد. در نقش **اتللو پوست پلنگ به کمر بست** و لباس مردم «کارتاژ» را که در «ونیز» معمول بود به دور انداخت و آن را نوآوری قلمداد کرد. کارهای عجیبی انجام داد. وتاجایی که من اطلاع دارم، با اینکه خودش یك شکسپیرین بود، تمام مطبوعات انگلیس به چنان کاری اعتراض کردند، به طوری که او دیگر نتوانست در انگلستان زندگی کند و بقیهٔ عمر را در ایتالیا و فرانسه و آلمان گذراند.

لذا آثار جاوید، مطلب مجزایی است که باید به تفصیل بررسی شود، اما گاهی است که از هنر امروز صحبت می کنیم: و می خواهیم ببینیم که نسل سرگشتهٔ امروز انگلستان، فرانسه، مصر، هند یا ایران چگونه اند و یا قصد داریم حالات آن هیپی را با جوان انقلابی در ایران اسلامی مقایسه کنیم. آنجاست که باید این دو مبحث را کاملاً از یکدیگر تمیز دهیم و به اصطلاح «آنالیز» و تحلیل کنیم.

همان طور که می دانید، تاقبل از «آیزنشتاین»، کارگردان بزرگ روسی، دوربین در یك جا ثابت بود، و بازیگر در مقابل آن به هنر نمایی خود می پرداخت، که فیلمهای چارلی و گریفیث و ابسل گانس از آن جمله‌اند. اما آیزنشتاین برای اولین بار این سنت را کنار گذاشت و تقطیع را اجرا کرد.

امروزه بازیگر سینما هنگامی واقعاً هنرمند است که آنقدر قدرت و توانایی داشته باشد تا تداوم صحنهٔ قبل را در روح و جانش حفظ کرده، و آن طور که سزاوار است عمل کند. چون گاهی اتفاق می افتد که بین شاتها چندین ساعت یا یکی دو روز فاصله می افتد. لذا به خاطر همین مسئله و چنین قدرتی است که در سینما به هنرپیشه‌ای جایزهٔ اسکار می دهند. در مورد تئاتر هم البته صحنه‌ها، فرجه و فاصله‌ای این چنین ندارند ولی بازیگر می تواند کاملاً خودش را آماده کرده و نقشش را بازی کند و دشواری کار نیز از این جهت است که باید تداوم را همانند نفس کشیدنش حفظ کند. سینما و بازیگری آن، از آن

جهت که گفتیم، کمی مشکلتر است، هر چند که سهولتی نیز در کنار دارد، و آن این است که بازیگر سینما قسمتی را آماده و اجرا می کند و پس از استراحت، به قسمتی دیگر می پردازد ولی هنرپیشهٔ تئاتر از اول پرده و ایفای نقش تا حتی شب هم که به بستر راحت می رود از خیال و تفکر دربارهٔ کار خود غافل و راحت نیست.

سمندریان: اشاره‌ای دارم به قسمت اول فرمایشتان. فکر می کنم هیچ اثر جاویدی نیست که اجراهای کلیشه‌ای را طلب کند. زمانی که استانیسلاوسکی ـ تئاترساز بزرگ روس ـ هاملت شکسپیر را به صحنه برد، ادوارد گریگ ـ طراح و کارگردان انگلیسی ـ (و از ارادتمندان استانیسلاوسکی) خشمگین سالن نمایش را ترک کرد و از انگلستان نامه‌ای به استانیسلاوسکی نوشت، که شما با این اجرا به سنتهای تئاتر شکسپیری و ـ تئاتر الیزابتین ـ بی وفایی کرده‌اید. استانیسلاوسکی در جواب او می نویسد: حفظ سنتهای هنری باعث عدم ارتباط هنر با بینندهٔ آن می شود و سپس به دنبال این گفتار به سنت تئاتر انگلیس انتقاد می کند و می گوید «امروزه در انگلستان حفظ سنتهای شکسپیری باعث شده است که انگلیسیها شکسپیر را مبهم اجرا کنند. همان طور که در فرانسه مولیر را سطحی اجرا می کنند. درحالی که نه آثار شکسپیر مبهم است و نه آثار مولیر سطحی».

س: ممکن است یك مثال روشنتر بیاورید؟

سمندریان: فرض می کنم من به لباس احتیاج دارم. در عبور از خیابان به دو مغازهٔ لباس فروشی برخورد می کنم. در یکی لباسهای قدیمی به نمایش گذاشته شده. فقط زره، کلاه‌خود، شمشیر و سپر، با آن تزیینات زیبا و بافتهای تحسین انگیز سیمی و فلزی. این بی شك خیره کننده وتحسین انگیز است. ولی اگر من واقعاً بخواهم لباس بخرم، به مغازهٔ دوم مراجعه خواهم کرد که لباسهایی به مقتضای روز وفصل را عرضه می کنند. لباس اول بی شك تحسین انگیز است، ولی لباس دوم به شرایط و احتیاجات امروزی من جوابگوست!

زاهد: هر چند که هنر دوره‌هایی چون کلاسیسم، رمانتیسم یا رئالیسم را پشت سر گذاشته، کارهای دیگری نیز انجام شده و می شود. مثلاً من خودم در مسکو، **رومئو و ژولیت** را به صورت باله دیدم. البته این اثر دیگر متعلق به شکسپیر نیست و اگر بخواهیم اثر شکسپیر باشد. یا اگر بخواهیم آنچه را فردوسی از کاراکتر و روحیات رستم ترسیم کرده، نشان دهیم، لازم است که هنرپیشهٔ موفق، آنها را با شرایط و زمان حاضر تطبیق داده و نمایش دهد، البته بدیهی است که به رستم کت و شلوار نخواهیم پوشاند. رستم فردوسی و اثر کلاسیك شکسپیر در رمانتیسم نمی گنجد، اگر هم چنین کنیم، امری است تفننی و البته تفنن در هنر، هیچ عیبی ندارد، همچنان که در شعر، نقاشی و موسیقی نیز تفنن وجود دارد. اما اگر بخواهیم سنفونی پنجم بتهوون را اجرا کنیم، فقط باید خودش را، وبدون هیچ گونه دخل وتصرفی عرضه نمائیم. در سایر رشته‌ها و آثار جاویدان هنر نیز همین حالت وجود دارد. همان طور که اشاره کردم مثلاً در انگلستان، اغلب مردم نسبت به سنتها و آثار جاوید گذشته‌شان پای بند بوده و اگر موردی را خلاف آنچه انتظار دارند، مشاهده کنند، حتی داخل سالن نمایش، از انتقاد پرهیز

نخواهند کرد.

سمندریان: به هر حال برای شخص من شکسپیر درصورتی شکسپیر است که انگلیسی نباشد. وگرنه اگر قرار باشد به سنتهای شکسپیری پای بند بمانند، دیگر شکسپیر جهانی نیست، بلکه انگلیسی است. اوچون کلامش مهم و همیشگی است، جهان شمول است و انسانش همیشگی و کائناتی است. آنچه شکسپیر نوشت، اثر مطلقی است که در یک لحظه و یک بار و از طریق یک ذهن خلق شد و ابدی شد. به خاطر اینکه صحنهٔ او نمایانگر تمام جهان است و آدمهای او نمایشگر تمامی مردم دنیا امروز و فردا هم ندارد.

زاهد: وقتی هنر کلاسیسم توضیح داده می شود، تمام ژستها باز و تصنعی است، دستها و اصولاً تمام بدن کشیده است، که البته یک انسان، در حالت طبیعی این طور نیست و شاید هیچ انطباقی هم با مردم آن دوره نداشته باشد. مثلاً وقتی که یک نوکر می خواهد بگوید: «قربان، برای انجام فلان کار آمدم» با نوکرهای آن زمان خاص تفاوت دارد. این حالت هنوز هم در کار روسها باقی مانده و در فیلمها و تئاترهایشان که بازی می کنند تا حدودی جنبهٔ غیرطبیعی دارد، حتی با سنتها و زندگی خودشان است. که «استانیسلاوسکی به هنرپیشه‌ها فریاد می زد که روی صحنه زندگی کنید»، یعنی آن طور که تصنع در آن باشد، کلاسها و سخنان و بیان کشیده و مطنطن است و روی آنها تکیه و فشار آورده می شود. چون در گذشته در تئاترها بلندگو و سالنهای اکوستیک نبوده، هنرپیشه می بایست بلند و گویا و کشیده سخن می گفت. به طور خلاصه، وقتی که بخواهیم

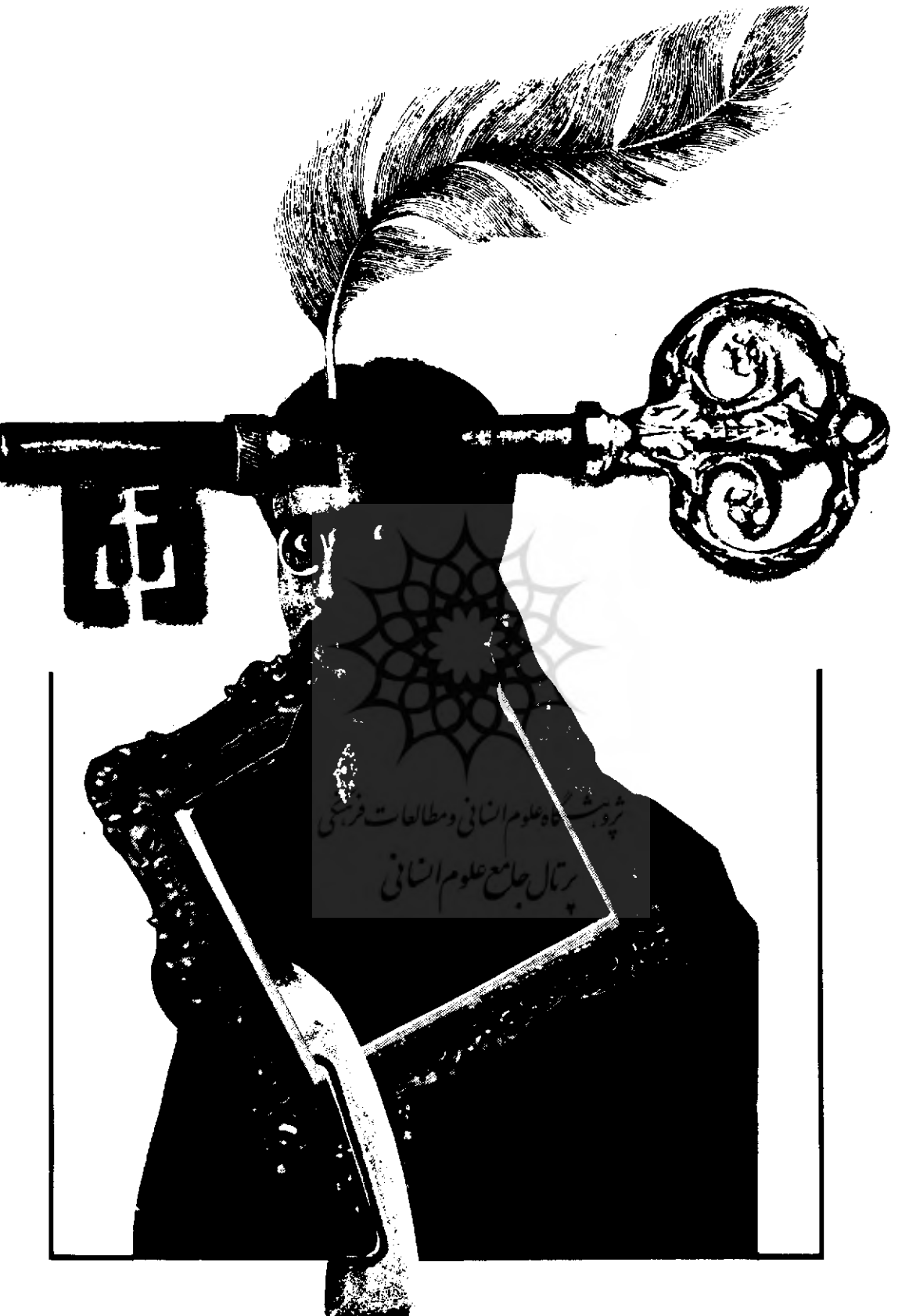
زاهد: گفته می شود تعزیه و یا تئاتر تراژدی در ایران مبتنی بر تراژدیهایی بوده که مسیحیان برای حضرت مسیح (ع) در اسپانیا اجرا می کرده‌اند.

چیزی را که شکسپیر خواسته، نشان دهیم، با اینکه قصد تفنن داشته باشیم، تفاوت دارد.

سمندریان: اجرای تفننی از آثار بزرگ فقط نمایانگر بی مایگی اجرا کنندهٔ آن است. همان طور که خیلی از مدعیان نوآوری را نمی شود «نوآور» دانست.

س: شما شرط نوآوری را در چه می دانید؟ کار نو چه خصوصیاتی باید دارا باشد و به هر حال نوآور از چه شرایطی باید برخوردار باشد؟

سمندریان: شرط نوآوری دارا بودن قدرت تخریب است. تخریب آنچه تاکنون مرسوم و رایج بوده و به صورت تکراری درآمده است. اما به دنبال این تخریب باید قدرت سازندگی چندین برابر داشت: یعنی ویران کردنی که به دنبال خود سازندگی در پی داشته باشد والا اگر قرار باشد کار تنها به ویران کردن منحصر باشد، از عهدهٔ هر بی هنری ساخته است. «نوآور» به آن کس نمی گوییم که چون ساختن نمی تواند، به ویران کردن دست می زند. ضمناً خصوصیت کار جدید یکی آن است که کلام جدیدی در خود داشته باشد، وگرنه سازنده در حد یک «فرم گرا»



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

باقی می ماند.

نوآوری ملغمه‌سازی نیست. اگر این طور بود می توانستیم بر مبنای هر اثر، یکروزه صدها نوع ملغمه بسازیم!

زاهد: البته در کارهای مدرن امکان دارد بتوانید، اما در کارهای کلاسیك که در فرهنگ هر ملتی اصالت و نجابت جای بخصوصی دارد، غیرممکن ودشوار به نظر می رسد.

سمندریان: به یاد دارم زمانی، دانشجویی از من خواست تابه دیدن تمرین نمایشی از یك اثر شناخته شده بروم. اظهار می کرد که نوآوری کرده است و کارش دیدنی است. به دیدن کارش رفتم: دیدم دیالوگها را به صورت شعر خوانی عمل می کردند. دلیلش را پرسیدم، کارگردان دلیلی نداشت که عرضه کند. تمام حرکات بازیگرها را نشسته انجام می دادند و سرتاسر نمایش به روی زمین می خزیدند. علتش را پرسیدم، گفتند: به علت نوآوری! در طول مدت اجرا، همگی آدمهای نمایش چیزی شبیه دیگ بر سر داشتند و چهره‌هایشان دیده نمی شد. پرسیدم این دیگر به چه معناست؟ گفتند برای اینکه فرم تئاترهای متداول و نشخواری را شکسته باشیم. در پایان نظرم را خواستند، گفتم نوآوری آن نیست که تو تنها آنچه را تا امروز انجام شده است انجام ندهی، بلکه باید، آنقدر از توش و توان اشباع شده باشی که دیگر فرمهای قدیم برای بیان کلامت قاصر باشند، و تو برای بیان آن کلام جدید به فرم جدیدی نیازت بیفتد و دریابی.

زاهد: این البته اِتود و جستجوست و جاودانگی نداشته و ندارد. هر چند که نمی توان راه نوآوری و ذوق و ابتکار را سد کرد، تلقی جامعه هم مسئلهٔ مهمی است. چنانکه اگر نپذیرد، معدوم است و از بین خواهد رفت. مگر اینکه روزی، سالی و یا قرن دیگری بیاید و دوباره نوشود و آن را بپذیرند.

س: با توجه به بحثی که تا به حال داشته‌ایم، سه نظر را می توان عرضه کرد:

یك نظر این است که ما وقتی آثاری از دوران کلاسیك یا نوشته‌ای از قدما و آثار جاودانی تئاتر را اجرا می کنیم، ملزم هستیم که دقیقاً تمام جزئیات آن را رعایت کنیم. مثلاً آنچه شکسپیر خواسته و نوشته، طبیعتاً بخشی از آن، مطابق فرهنگ و رسوم و آیینهای زمان خودش، محدود شده و بخشی هم به پدیده‌های عام فرهنگی و بشری و مفهوم مطلق انسان که مسلماً به جامعهٔ انگلستان محدود نمی شده، مربوط می شود. این همان نظری است که آقای زاهد فرمودند.

نظر دیگر این است که به هر صورت، با توجه به نیازهای خاص زمان و تنشها و فراز و نشیبهایی که در طول تاریخ و در جوامع مختلف ایجاد می شود، می توان در اجرای اثر، تا حدودی دخالت کرد، البته نه دخالتی بی دلیل و افسار گسیخته و فرمالیسم، آنچنان که آقای سمندریان مثال زدند. بدیهی است که اندك هستند افرادی که طرفدار آوانگارد بازیهای بدون دلیل باشند، مگر اینکه از بی مایگی و نداشتن محتوا، به چنین تغییرات و فرمهایی روی آورند.

به هر ترتیب، در جامعهٔ کنونی، با توجه به فراز و نشیبها و ارزشها و حساسیتهای متفاوت با آنچه در زمان شکسپیر وجود داشته، اگر بخواهیم آثار شکسپیر را اجرا کرده و تعهد را نیز به آن بیافزاییم، طبیعی است که باید نحوهٔ اجرا طوری باشد که بتوانیم با جامعهٔ امروز ارتباط برقرار کرده و بر آن مسائلی که اکنون حساسیت

وجود دارد، بیشتر تأکید کنیم، هر چند که ممکن بود در اجرای واقعی شکسپیر، بر مطلب بخصوص دیگری تکیه کنیم.

ذکر خاطره‌ای در اینجا شاید جالب باشد، و آن مربوط به سال ۵۱-۵۰ است که برای کارگردانی تئاتر دانشکده هنرهای زیبا امتحان داده و قبول شدم. یکی از استادان آن موقع که فکر می کنم آقای دکتر ممنون بود، مصاحبه‌ای با من انجام داد و از نحوهٔ اجرای تئاتری که به نام «چهره‌های سیمون ماشار» نوشتهٔ «برشت» و توسط کارگردان جوانی به روی صحنه آورده شده بود، سؤال نمود. در پاسخ گفتم که خوب است (چون واقعاً زحمت بسیاری کشیده بودند و البته تماشاگر با ۴ ساعت نشستن، خسته می شد) ولی چندان ارتباطی با من تماشاگر ایرانی شیعه برقرار نکرد. البته ایشان هم در اجرای اثر، کاملاً رعایت امانت داری را نکرده بود و سعی شده بود که فرمهای جدیدی به کار داده شود. مثل آنکه در تصورات سیمون می آمد و به او الهام می کرد، یا به دست او یک آچار داده بود تا مفهوم کارگری پیدا کند. از نظر حفظ موضع و امانت داری باید دقیقاً همان چیزی را اجرا کرد که نوشته شده است، ولی اگر من برای جامعهٔ امروز تئاتر اجرا می کنم، باید به نحوی باشد که بتوانم با مردم، ارتباط برقرار کنم. سپس ایشان از من سؤال کرد که اگر تو بودی چه می کردی؟ و اگر به جای نام سیمون از سکینه و به جای شهر پاریس هم از نام قزوین استفاده می کردی، ایرانی می شد؟

در پاسخ ایشان گفتم که البته این طور نیست، منظور من این است که فرضاً اگر نویسنده، ژاندارك را در جامعهٔ فرانسه انتخاب می کند، شما در جامعهٔ ایران چه کسی را به جای ژاندارك خواهید گذاشت تا بتواند بر من شیعه تأثیر بگذارد.

اگر بخواهیم ارتباط برقرار کند، باید با مفاهیم فرهنگی و مسائل مردم ما هماهنگ باشد. اصولاً شاید در زمان نویسندهٔ آن متن، مثلاً ارتباط کارگر با کارفرما بیشتر مطرح بوده و اکنون ارتباط کارفرما با خانواده‌اش مطرح شده باشد. ما بر کدام نوع از این دو رابطه باید تأکید کنیم؟ به هر ترتیب من فکر می کنم که سخن آقای سمندریان، در رد نظریهٔ آقای زاهد نباشد و تعهد ایجاب می کند که کمی رنگ ارتباط به بحث دهیم.

زاهد: مردم جامعهٔ ما تا مدتی قبل، نسبت به ادبیات خارجی نامأنوس بودند و نمی دانستند مولیر کیست، مریض خیالی یا خسیس چیست؟ مرحوم فروغی یا مرحوم ناصر که از مترجمان آثار کلاسیك دنیای غرب بودند، با مشاهدهٔ این عدم انس و الفت با ادبیات خارجی، آنها را آدابته و حتی گسترش می دادند، تا جایی که مثلاً خسیس، حاجی می شد. ودیگری خان ناظر و دختر، نام مریم می گرفت و خلاصه با این کیفیت اجرا می شد.

اخیراً، چنانچه ملاحظه فرموده باشید، آقای مجد آبادی، خسیس را به صحنه آوردند و از نوشتهٔ «مولیر» نیز هیچ گونه تخطی نکرده بود. حتی نوع لباسها، جنبهٔ کلاسیك خود را حفظ کرده بود، تنها اینکه به‌کارش میزانسنهای نو و جالب و قابل و پرتحرك یعنی دنیای ماشین و دنیای حرکت و سرعت داده بود و تحرك بیشتری داشت، یك کار نو بود و من بسیار پسندیدم. بدیهی است که تمام اینها به نظر کارگردان

بستگی دارد که ببیند جامعه چه نیاز دارد. همان طور که جناب سمندریان فرمودند، دنیای تحرک و ماشینیسم است. تماشاگر حوصلهٔ دیدن سکوتهایی ممتد و صحنه‌های ساکت انگلیسی مآبانه را ندارد که مثلاً دو نفر بنشینند و حکایت از دلبر جانان من، برده دل و جان من و... باشد. لذا سکوتها کوتاه شده، حرکات و رفت و آمدها زیادتر شده تا چشم تماشاگر به یک نقطهٔ صحنه دوخته نشود. همان طور که اشاره شد، دنیا، دنیای تحرک است، وقت خمودگی سرآمده و شخص، دیگر با الاغ و شتر و فرصت بسیار، ساعتها در باد و باران و آفتاب، پیمودن راهی را تحمل نمی کند. اگر دو دقیقه در اتومبیلش پشت چراغ قرمز بماند، حوصله‌اش سر می رود، عصبانی می شود به زمین و زمان بد و بیراه می گوید چرا که زمانه تغییر کرده است. حوصله‌ها تنگ شده حتی یک ساعت در هواپیما نشستن از تهران به شیراز خستگی آور شده. هشتاد سال پیش دو ماه و نیم در راه شیراز به تهران بودند، پنجاه سال پیش سه روز و سه شب، حالا با ماشین سواری ۱۲ ساعت، اتوبوس ۱۶ ساعت یا هواپیما یک ساعت. الآن اظهار خستگی مردم برای یک ساعت بیش از اظهار خستگی دو ماه و نیم مردم آن زمان است.

ما گاهی قصد داریم خسیس را آنچنان که مولیر نوشته نشان دهیم، مثلاً یک حاجی ایرانی و نوکر و کلفت و دختر و نامزد ایرانی درست می کنیم، یا مثل آقای فروغی آن را آدابته کرده و حتی در آن شعر حافظ هم می گذارد. تفنن هم مبحث دیگری است که گاهی به آن می پردازند، مثلاً ابتدا که پیسهای اولیهٔ «برشت» را به ایران آوردند، تا حدودی برای تماشاگر ایرانی که به جای خود، حتی برای هنرپیشه‌ها هم نامأنوس بود، اما بتدریج عادت کردند، بخصوص که وسایل ارتباط جمعی و انتشار مجله وسعت یافت و «هنر» نیز موضوع بحث شد و سطح اطلاعات عمومی مردم در اثر مطالعهٔ نوشته‌ها و کتابها بسیار بالا رفت.

در نهایت، خلاصهٔ مطلب اینکه، بازیگر اصولاً عینیت بخشیدن به یک کاراکتر و تیپ است. وقتی نوشته‌ای را به کارگردان دادند تا هنرپیشه را راهنمایی کند و هنرپیشه نیز نقش را درک کرد، این خودش می شود «بازی»، چون بازیگر غیر از خودش شده و نقش را آنچنان می آفریند که همدردی و همراهی تماشاگر را برمی انگیزد، به طوری که سالن و صندلی را فراموش کرده و شانه به شانهٔ بازیگر و نقشش پیش می رود. در چنین حالتی، بازیگر موفق است، وگرنه، چه در سینما و چه در تئاتر، توفیقی نخواهد داشت.

من گفتهٔ زیبای نویسندهٔ معروف فرانسوی «آندره ژید» را در ایام جوانی که در تئاتر بازی می کردم نصب العین خود قرار داده بودم که می گوید: هنرپیشه در ایفای نقش و تیپ و کاراکتری که به عهده دارد باید آن را در ضمیر خود به حدی بقبولاند که تماشاگر با تمام وجود اگر آن تیپ و نقش، خیالی و ساختگی و تصوری باشد چنان قبول کند که بگوید چنین کسی هست منتها من تا امشب او را ندیده بودم.

س: گفتگو دربارهٔ این موضوع که هنر باید بیشتر به فیکسیسم متمایل باشد یا به ترانفورمیسم، انصافاً بحث بسیار خوبی است و سزاوار است که در جلسات دیگری، به صورت گسترده‌تر و اصولیتر و همچنین با

پشتوانهٔ محکمتری پی گیری شود.

اما آنچه اکنون بیشتر مد نظر است، برخورد، ممارست و تلاشی است که خود آقایان از گذشته‌های دور در زمینهٔ هنر بازیگری در تئاتر داشته‌اند و در این جمع آقای زاهد به خاطر سابقهٔ طولانی و آقای سمندریان به علت جهش و تحولی که در بازیگری تئاتر نو از دههٔ ۴۰ ایجاد کرده‌اند، حرمت بیشتری دارند. لذا منظور این است که موضوع بحث را نتیجهٔ این تجربیات و برخوردها قرار دهیم و همان طور که در آغاز، اشاره‌شد، گفتگوی ما دربارهٔ بازیگری در سینمای ایران است و چون سینما و تئاتر ما همیاری دیرینه داشته‌اند، بحث را از تئاتر شروع کردیم و تا آنجا انجامید که ما تا چه حدود حق داریم حرمت آثار جاودان تئاتر و یا آثار ادبی دنیا را حفظ کنیم. حال اگر آقایان اجازه دهند، موضوع دیگری را پی می گیریم.

جایگاه اجتماعی بازیگر

س: نظر ما بیشتر این است که روشن شود بازیگری که مثلاً با آقای سمندریان تماس دارد، و به احتمال زیاد بعدها در صحنهٔ سینما هم حضور خواهد یافت، چه چیز را در کار بازیگری می پسندد؟ یك بازیگر خوب را چگونه می بیند و وجود کدام ویژگی تکنیکی را در او ضروری می داند؟ و خلاصه، روشهای بازیگری بیان شود تا بالأخره بتوانیم در این بازار مکاره، که همه‌گونه بازی و بازیگری در آن یافت می شود، سره را از ناسره تشخیص و تمیز دهیم. چون به هر حال معترفیم که سینمای کنونی کشور ما، مطلوب و ایده‌آل نیست، و هر چند که در جهت رشد و اصلاح گام برمی دارد، طبعاً به یاری و هدایت نیاز خواهد داشت. همچنین، بازیگری در سینما معضلی است که باید بررسی و حل شود، چون قرار است نسل جدیدی، با بازیگریش در این عرصه، خودی نشان دهد.

با این وصف، آیا فکر می کنید روشی که اکنون در پیش گرفته‌ایم، به آرمانهایمان نزدیك است و اصولاً این روش را می پسندید؟ آیا بازیگران فعلی و یا همان افرادی را که به هر حال نامشان در تیتراژ فیلمها ذکر می شود، به عنوان بازیگر می پذیرید؟ و یا برعکس، وضعیت را صرفاً ناامید کننده احساس می کنید؟ از طرف دیگر مشکلی که ما در سینما با آن مواجه هستیم و اتفاقاً از بیانات آقای زاهد دربارهٔ تاریخچهٔ تئاتر نیز استنباط می شد، این است که در گذشته و حال، بازیگری با بی عنایتی جامعه مواجه بوده و نتوانسته خود را به عنوان یك مقولهٔ جدی و قابل احترام مطرح نماید. حتی زمانی که افرادی در حد استادان دانشگاه، بازی می کردند، و برای نجات این عرصه از کشیده شدن به سوی بی محتوایی و ابتذال، وارد گود می شدند، با این مشکل مواجه بودند که چرا جامعه به بازیگری به طور جدی توجه نمی کند.

حال پاسخ این سؤال نیز می تواند یکی از سرفصلهای مهم بحث باشد.

زاهد: البته این مشکل تا حدودی ریشه‌های تاریخی دارد: چنانکه «ظهیر فاریابی» درهفتصد سال قبل به اقتضای بزرگان شعر و ادب کشور بلادیدهٔ ما در طی قرون و اعصار، چنین گفته:

مرا زدست هنرهای خویشتن فریاد
که هریکی به دگرگونه داردم ناچار

بزرگتر زهنر در عراق عیبی نیست
زمن مپرس که این عیب برتو چون افتاد
تمتعی که من از فضل در جهان بردم
همان جفای پدر بود و سیلی استاد

ما با دقت که به مناسبات اجتماعی کشورمان در گذشته، تعمق و بررسی می کنیم می بینیم که همهٔ آنان از دست گوهر ناشناسان شکایت داشته اند

مثلاً این طور:

معرفت نیست در این قوم خدایا مددی
تابرم گوهر خود را بخریدار دگر

س: به هر صورت آنجا هم، علتها و زمینه هایی داشته است.

زاهد: تمام افرادی که پیش قدم این کار بودند و واقعاً این سنگ را برداشتند، همچون مرحوم ظهیرالدوله و فروغی یا میرزادهٔ عشقی، محقق الدوله ایران، سید علیخان نصر، دکتر علی اکبر سیاسی و کسان دیگر که هم رژیسوری و هم نقش بازی می کردند همگی صاحب عنوان و شخصیت ومنش اجتماعی بسوده اند ولی اغلبشان تحاشی داشتند که به نام «آکتر» یا «هنرپیشه» شناخته شوند. بجز چند نفری، عموماً رابطهٔ خود را با تئاتر قطع کردند. ولی امروزه، هنرپیشه، بیشتر دارای ارج و اعتبار و احترام است بخصوص تأیید جمهوری اسلامی و روحانیت که سابق چنین نبود.

تکنیک بازیگری

س: مسئله‌ای که از آن چندان سخنی نرفت گفت و گو راجع به تکنیک بازیگری بود.

سمندریان: به کارگیری و چگونگی استفاده از کلیهٔ وسایلی که بازیگر برای انجام یك نقش در اختیار دارد. این را می گوییم تکنیك. اگرچه در این نشست فرصت زیادی برای بیان و موشکافی قدرتها و ضعفهای بازیگران ما ـ چه در زمینهٔ بازیگری تئاتر و چه در سینما ـ موجود نیست، ذکر این نکته به هر حال ضروری به نظر می رسد که به چه دلیل بازیگر ایرانی، که بنابه دلایل غیرقابل انکار جزو مستعدان قابل ذکر عنوان می شود، آنجا که سخن از قدرت تکنیك به میان می آید این نتیجه حاصل می شود که ضعف تکنیك ضربه‌های جبران ناپذیری به بازیگر ایرانی وارد آورده است. استعداد تنها، برای اجرای نقشهای بزرگ کافی نیست، علاوه بر استعداد ـ والبته شناخت ـ تسلط بر ابزار نیز لازم است که متأسفانه بازیگر ایرانی به اشتباه بهای چندانی به آن نمی دهد و از اهمیت آن غافل است. هنوز بازیگر ایرانی بر اهمیت عمل پر از ریاضت و

زاهد: قبل از اسلام را نمی دانیم که آیا تئاتری در ایران بوده یا خیر، و اگر بوده، چه صورتی داشته، اثری هم از آن دوران باقی نمانده است؛ اما این را می توان ادعا کرد که مگر ممکن است ملت بزرگی چون ایران، چیزی به نام تئاتر نداشته باشد.

طاقت فرسای «کار هنرپیشه برروی خود» که شامل صدا، حرکت: گویایی چهره، تمرکز، و صدها مورد دیگر است، آن گونه که شاید و باید پی نبرده است. بازیگر ایرانی کمتر بر روی کار خود مطالعه و شناخت دارد.

بازیگر ایرانی ـ جز عده‌ای معدود ـ هنوز نمی داند که شدت بروز عواطف و حرکات، در تئاتر، اصلی لازم، ولی در سینما خطایی مسلم است. به تفکیکِ بازیهای زیر پوست ـ که خاص بازیگری سینماست ـ از تکنیک بازیگری رنگین و شدید ـ که خاص تئاتر است ـ توجه چندانی ندارد. به‌عمق نمایشنامه‌ای که در آن نقش اجرا می کند بی توجه می ماند. مطالعهٔ فیلمنامه و نقشهای سینمایی را تا آن حد انجام می دهد که تا حدودی تقریبی به کم و کیف نقش خود پی برد! جزو علل فراوانی که برای این بی اعتنایی می توان برشمرد یکی ضعف متنهاست. در درام نویسی مدتهاست پیشرفتی نکرده‌ایم. هنوز آثار نمایشی بیست سال پیش ما، بهترین نمایشنامه‌های ما هستند. در فیلمنامه‌نویسی وضع از این هم اسف بارتر است، که باید فکری جدی به حال آن کرد. با نقشهای بی محتوا نمی توان به شناخت و عرضهٔ شخصیتی پرمحتوا دست زد. انسانی که بدون درگیری درونی و بیرونی است، در حد یك انسان سطحی باقی خواهد ماند.

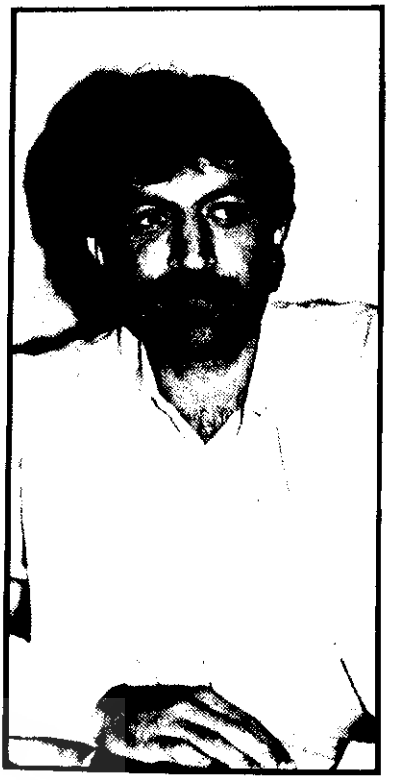
فیلمنامه و نمایشنامه نقیصه‌ای است که لازم است زودتر فکری به حالش شود.

س: حال اگر نوشتهٔ خوب و عمیق و بازیگر مستعد داشته باشیم، برای ایجاد همزبانی بین «بازیگر» و «نقش» چه باید کرد؟

سمندریان: تنها استعداد بازیگر کافی نیست، شناخت او را باید غنی تر کرد. تمام اجزای تشکیل دهندهٔ هنر نمایش را باید به او شناساند، ـ و هر چه بیشتر، بهتر ـ سپس مرحلهٔ تطابق دادن و سبك و سنگین کردن می رسد، که شرایط اجتماعی بازیگر در این مرحله نقش تعیین کننده‌ای دارد، و در پی این شناخت است، که همزبانی بازیگر مستعد با نقش خود شروع به شکل گرفتن می کند.

س: گفتید عناصر تشکیل دهندهٔ نمایش. منظور چه عناصری است؟

سمندریان: عناصر تشکیل دهندهٔ نمایش شباهت بسیار زیادی به عنصرهای تشکیل دهندهٔ بدن یك آدمیزاد دارد. به تشریح یك بدن نگاه‌کنیم. هنگامی که استاد بدن را تشریح می کند، برای تبیین کامل جسم باید انواع و اقسام کیفیتها، شرایط و حالات و موجودیتهای جسم را بداند و مطرح کند. او می داند که این جسم دارای یك قوهٔ محرکه است. می داند که به غذا احتیاج دارد. او مغز را تعریف و تشریح می کند که مرکز فرماندهی و ادراك در بدن است. سیستم کار قلب را بیان می کند. که مثلاً پمپ خون کجاست و چگونه عمل می کند. رگها و پی ها چه اهمیت و وظیفه‌ای دارند. هنگامی که ما دستمان را می سوزانیم چه اتفاقی می افتد که مغز آگاه می شود و عکس العمل نشان می دهد. چشم چگونه عملی انجام می دهد که مغز ما، از کم و کیف تصاویر رو به رو آگاه می شود. وقتی گرسنه می شویم، معدهٔ ما چگونه غذا طلب می‌کند، سیر که می شویم چگونه مغز خبردار می شود که: کافی است! تعداد استخوانهای بدن ما چند عدد می باشند؟ جنس و وظیفهٔ هر کدام آنها چیست؟ حتی تعداد



و اندازهٔ مویرگها را یك آناتوم باید بداند. نتیجتاً جسم را چنان معرفی می کند که بدانیم با وجود شرایطی خاص، چگونه حرکت می کند، چه هنگام می اندیشد، یا احساس می کند، چگونه درگیریها را برطرف می کند، یا درگیری را ایجاد می کند، چطور اعتراض می کنند و بالأخره چطور و به چه دلیل دیروز را به امروز رسانده و امروز را به فردا خواهد رساند. در یك نمایشنامه یا فیلمنامه هم وضع به همین شکل است.

فیلمنامه باید دارای یك محور مهم فکری و یك سلسله مراکز هیجانات و تحرکات داشته باشد تا بازیگر بتواند دنیاهای بیرونی و درونی آدمهای بازی را بشکافد و آنها را بشناسد. و بازیگر باید بتواند به اعماق این شناخت برسد. و هرچه اساسی تر و عمیق تر، بهتر!

تنها دنیاهای بیرون را تصویر کردن، کار بازیگر با استعداد نیست. یعنی تمامی وظیفه اش این نیست.

زاهد: ولی استاد، راهی که شما فرمودید، به تنهایی نمی تواند چاره ساز باشد. هنرپیشه‌های فعلی ما، بعضاً از افرادی هستند که تحصیل کرده و زحماتی کشیده‌اند. اما در سابق نوعاً کم سواد و کم مطالعه ولی استعداد و علاقه آنها به کار عجیب بود. هر دو دسته نوعاً اتکالی بار آمده‌اند و آدمهایی جستجوگر نیستند فقط می خواهند باری را که برعهده‌شان گذاشته شده بردارند و پس از انجام، یك نفس راحت بکشند و متأسفانه این طور نیست که کتابی مطالعه کنند، یا مثلاً روان شناسی و جامعه‌شناسی و دقت در ادبیات و تاریخ و جغرافیای کشورشان داشته باشند و بیاموزند. عموم آنها حتی یك مجله هم نمی خوانند و اصولاً این قبیل کارها برایشان کمی دشوار است. لذا این مسائل احتیاج به جلسات بحث و انتقاد دارد و باید آنها را تشویق به مطالعه و یادگیری کرد تا کار و زحمت کارگردان در صورتی که او هم از قماش این قبیل هنرپیشه‌ها نباشد آسان شود.

شجاع نوری: اینکه آقای سمندریان فرمودند «متن» اشکال اصلی کار می باشد. واقعاً متین است. وقتی متن عمق لازم را داشت، بازیگر می تواند به راحتی و به سرعت بفهمد که چه ارتباطی با آن برقرار کند. ولذا خودش اولین کسی است که توانائیش را در ایفای نقش درمی یابد. من وقتی که می شنوم یك نمایش را به جهت فقر فکری گروهی که می خواهید با ایشان کار کنید، کنار می گذارید، از خود سؤال می کنم که واقعاً مقصر کیست؟ آیا می توان آقای سمندریان را مقصر شناخت که چرا قدرت کافی برای یافتن آدمهایی از جنس خمیر نداشته تا به آنها شکل بدهد؟ و یا بازیگران در آن حدی نبودند که بتوانند همچون خمیر شکل بپذیرند؟ یا

مقصر آن نگاهی است که از بیرون، همهٔ اینها را نگاه می کند؟

اگر فیلمهای مختلف را تک تک ببینیم، کارگردان کارش را، چه بد و چه خوب، انجام داده و رفته است.

گاهی اوقات چنین به ذهنم می آید که بازیگری کنونی همچون نت بردن در جلسه شده، و بازیگر ریگ به زیر زبانش گذاشته تا «حس» دیگری داشته باشد.

شاید تکنیک بازیگری آنقدر پیشرفت کند که اگر شما به گل بنفشه فکر کنید، بگویند که شما به بنفشه فکر می کردید، نه به گل سرخ لذا در مورد آن بازیگری که ریگ به زیر زبانش گذاشت تا جلوی دوربین این «حس» را نشان دهد که معده‌اش درد می کند و دردش فراموشش نشود، بجاست فکر کنم که آیا تقلب کرده یا خیر.

نویسنده برای اینکه متن خوبی بنویسد، باید تا حدود زیادی اصول کار بازیگری را بداند. مثلاً بداند که حرکت و سکوت چه مفهومی دارد؟ سکوت به تنهایی بزرگترین کلامها را بیان می کند و الآن بسیاری از فیلمنامه‌ها، متأسفانه پیامشان با دیالوگ از بین می رود. در فیلمهای زیادی، بزرگترین لحظات «حس» بازیگر چیزی نیست جز اینسرت دستش که فقط ته سیگار از آن رها می شود. درصورتی که این حالت واقعاً در فیلمنامه هست و با تصویر نوشته شده است.

اگر قرار است نشان داده شود که من با شنیدن خبر مرگ فلانی خیلی مأیوس شدم، حضور چهرهٔ من ضروری است. درصورتی که بعضی افراد، مدیوم شاتی می گیرند که مشتی هم روی میز می زنم، یا سایر غلوهایی که باید انجام دهیم. و البته این حالات مرا دچار سردرگمی کرده و نمی فهمم که چه اتفاقی درحال وقوع است.

مسئلهٔ دیگری که به کرات رخ می دهد و متأسفانه نتوانسته‌ایم مهارش کنیم، این است که کارگردان و اتفاقاتی که درحال وقوع هستند (چه ناگوار و چه گوارا) همگی سبب می شوند که در نهایت خودمان هم بگوییم بازیگر مطرب است، بازیگر هیچ کسی نیست جز اینکه کارگردان به او امر و نهی کند، اراده‌ای از خود ندارد و تا هنگامی که فیلم بر روی پرده ظاهر نگشته، نمی داند که چرا آن حرکات را انجام می داده، وقتی که فیلم را به طور کامل دید، تازه خواهد فهمید که چه نقشی را بازی کرده است. و متأسفانه این حالت، سنت بدی شده است.

سؤال دیگری که مطرح می شود، این است که مثلاً اگر «داستین هافمن» به ایران بیاید، و یکی از متنهایمان را به او داده و بخواهیم فلان نقش را بازی کند. آیا پس از مطالعهٔ فیلمنامه حرفی نزده و بهانه می آورد که فرصت ندارد، یا می گوید که مرا مسخره کرده‌اید؟ آیا آن را به سویی پرتاب می کند؟ یا اینکه با حالت دیگری می پرسد که این شخصیت کیست؟ و چرا چنین می کند؟ آیا خودش می داند که مثلاً چرا زده، به اینجا آمده؟ می داند که چه خبر است و چه اتفاقی برایش خواهد افتاد؟

اما او بلافاصله پس از اینکه متن را به دستش بدهی، دیگر می داند که با پرسوناژ چه ارتباطی برقرار سازد. ممکن است سؤالاتی کند که چرا چنین و چنان می شود، و درهمین پرسش و پاسخ و تبادل نظر، اگر کارگردان مهارت و گیرایی داشته باشد، و بتواند ارتباط لازم را برقرار کند، خود آن شخصیت نیز ممکن است در حین

کار پخته شود.

اکنون، کار بسیار خوب و جالبی که شاهد آن هستیم، بحث دربارهٔ شخصیتهاست، که گاهی از آنچه در متن آمده، فراتر می رود. مثلاً به بازیگر می گویند که شما که می خواهی این نقش را بازی کنی، اگر احیاناً تصادفی رخ دهد، چه خواهی کرد؟ یعنی او را در موقعیتهای مختلفی که همراه آن شخصیت است، قرار می دهند تا شخصیت در ذهنش بُعد پیدا کند. اما متأسفانه در ایران، به علت تسلسلی که وجود دارد، بازیگر امکان طرح سؤال و تبادل نظر نداشته و فقط جلوی دوربین به او می گویند که چه کند. این مسائل ما را به جایی می رساند که بازیگر اعتبارش کم شده و منزلت واقعی را از دست می دهد، که البته لطمه‌اش به همه وارد می آید. اگر در حال حاضر، حدود دویست، سیصد بازیگر داشته باشیم، بالأخره روزی همه از میان ما خواهند رفت، و این ضایعه آنچنان نیست که فقط همان افراد متضرر شوند، بلکه هنر مملکت ورشکسته خواهد شد. در مقابل، اگر ارزش و اعتبار لازم را به بازیگر بدهیم، به مطلوب خود خواهیم رسید و بدیهی است که این دو مسئله، لازم و ملزوم یکدیگرند. بازیگر باید بداند که او هم می تواند متفکر باشد. برای مثال، آن کسی که برای آقای «برگمان» بازی می کند، مصاحبه‌های تلویزیونیش و دعوتهایی که در گردهماییها از او می شود، فقط در مورد متنها و فیلمهایی که کار کرده نیست. اتفاقاً از افرادی بود که وقتی واقعهٔ چرنوبیل رخ داد، نظر او را هم جویا شدند، البته نه به این علت که چند نقشی بازی کرده، بلکه، چون او هم، یک تحلیل گر و صاحب نظر است. شاید نتوان

سمندریان: نقشی که اجرای آن را بر صحنهٔ تئاتر یا پردهٔ سینما می بینیم، خود دارای دو بخش است. بخش اوّل خود نقش است که نویسنده‌ای یک بار برای همیشه در زمان معینی در نقطه‌ای از دنیا خلق کرده است. پارهٔ دوّم، جان بخشندهٔ به این نقش است، یعنی بازیگر.

گفت که بین این بازیگر و برگمان، کدام یک صاحب نظرند، او بازیگری فوق العاده است و برگمان هم کارگردانی فوق العاده؛ اما کار را، برگمان حتی به خواب نمی تواند ببیند. چرا که آن بازیگر حرفی برای گفتن دارد و برای خودش شخصیت و وزنه‌ای است.

اما متأسفانه در سینمای ایران، آخرین فردی که انتخاب می شود، بازیگر است و آخرین کسی که در تولید از او یاد می کنند، هم اوست.

یکی از آقایان هنرپیشه برایم تعریف می کرد که یک بار بازی در نقشی به من پیشنهاد شد. متن را مطالعه کرده و گفتم متأسفانه گرفتارم، و به هر ترتیب قبول نکردم. چندی بعد، به خاطر کنجکاوی، واینکه بفهمم چه کسی را به جای من انتخاب کرده‌اند، پرسیدم که نقش را بالأخره به چه کسی دادید؟ در جواب گفتند: «به فلان خانم» ایشان می گفت، حیران مانده بودم که

این چه نقشی بود که به جای من، آن خانم را انتخاب کردند.

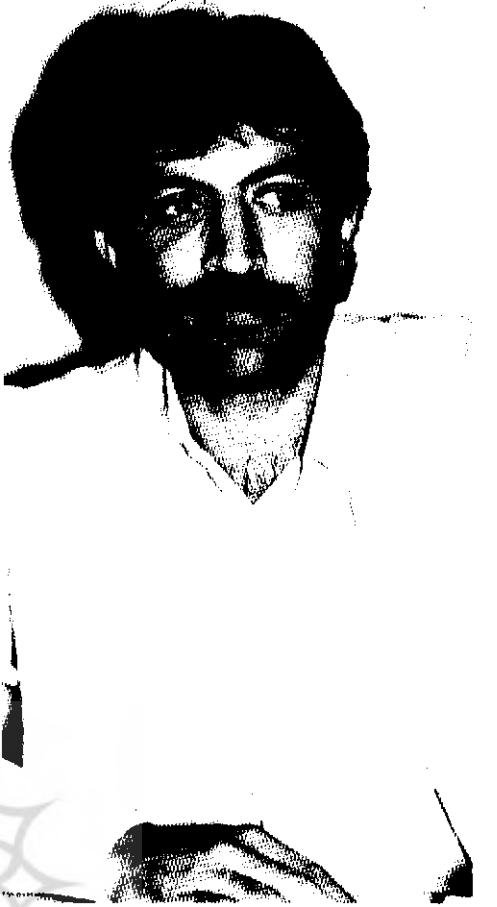
و البته وقتی شخصیتها تا این حد سطحی و بی محتوا شوند، ارزش و اعتباری نیز، نخواهند داشت.

در مسائل صنفی هم، چنین مشکلاتی به چشم می خورد. مثلاً با ملاحظهٔ سطح دستمزدها، می بینیم که دستمزد بازیگر را کم می گیرند. به طوریکه معمولاً کسی با گریمور چانه نمی زند، چون می دانسد روزی که او کلوزآپ دارد، ابروی بازیگر را کج می کند. چون مردم هم به ارزش گریم واقف نشده‌اند بنابراین ممکن است برای امضای خودشان نیز، اهمیت زیادی قائل نشوند.

بعد از گریمور، از مدیر فیلمبرداری کم نمی گذارند. ولی همیشه در آغاز کار به هنرپیشه می گویند «حالا تو بیا»؛ اما در پایان کار خواهند گفت: «ان شاءالله در کار بعدی» و اصولاً این دو اصطلاح، رایج شده است. علتش نیز این است که تلقی جامعه نسبت به هنرپیشه اصلاح نشده و هنوز درنیافته‌اند که او کسی نیست که فقط ادا در آورد. هنرپیشه میمون نیست، او زندگی کرده و شخصیتی را خلق و ایفا می نماید.

البته اتفاقی در سینما دارد می افتد که ان شاءالله این مسائل مرتفع خواهند شد.

حال چه کنیم تا به آن روزی نرسیم که وقتی دو یا سه سال دیگر آقای سمندریان تصمیم گرفت که مثلاً مکبث را در سینما کار کند، مجدداً به بازیگرش نگوید: «متأسفم، کار در حد شما نیست و من متن را کنار گذاشته‌ام» البته آن موقع هم کاملاً حرفه‌ای عمل کرده‌اید و از شما رفع تکلیف شده است. اما در واقع مقصر آن جریانات از جمله مسئولان هستند که می باید



هنر و سینما را به صورت یك امانت، به آیندگان تحویل دهند. حال، شخص که گذشته را به آینده پیوند داده و این محموله را منتقل می کند، باید بداند که می خواهیم به جایی برسیم که بازیگری ارزش و موقعیت خاص خود را داشته باشد. دیگر از نقاط ضعف، کارگردانها هستند. متأسفانه در ایران شناخت بازی و بازیگری، چندان گسترده نیست و به خوبی صورت نگرفته است. و البته بیشترین رنج را هم در این زمینه شما برده‌اید. اکنون به جرأت می توان گفت که بسیاری از کارگردانهای ما در کنار دوربین، تصویر را با چشم خودشان نگاه می کنند، نه با چشم لنز.

بازیگر کارش را درست انجام داده و «حس» بوده، ولی قرار است که از دید لنز درشت باشد و روی پرده بیفتد تا در ابعاد وسیعی نشان داده شود. اما چون کارگردان خیلی عامیانه نگاه می کند، از آن فاصله نمی گیرد که بداند چیست و می خواهد برداشت تکرار شود و گاهی اوقات اتفاق می افتد که حتی از همان برداشت اولیه استفاده می کند، زیرا هنگام مونتاژ مشاهده می کند که نه چهره پیداست نه «بك گراند» و فقط یك زاویهٔ بستهٔ صورت است که حتی پلکی هم که زده مشخص است. برای مثال، از خودم می گویم که هیچ شبهه‌ای ایجاد نشود. وقتی فیلمی را بازی می کنم، واقعاً می خواهم بدانم که چه کار کرده‌ام؟ چون از آنجا که انسان خودخواه است و فقط از خودش خوشش می آید، من هم وقتی به تصویر خودم نگاه می کنم، اصلاً متوجه اشتباهاتی که کرده‌ام، نمی شوم. و در بسیاری مواقع، فکر می کنم که کارها را صحیح و بجا انجام داده‌ام. با این وصف، آیا من درست فکر می کنم یا خیر؟ کارگردان بعدی که سطحی است، نقشی را

سمندریان : یك نقش واحد از طرف هزار بازیگر ، به هزار شکل و استنباط مختلف بازی می شود .

عرضه می کند که ظواهر را مدنظر دارد . فعلاً این سکانس را به سکانس بعدی چسبانده و بازیگر همچنان در سرگرداني است . او به فیلم هفتادمی و صدمی می رسد ، درحالی که بازیگر هنوز نمی داند که کدام کارش درست بوده است . لذا هنرپیشه باید صاحب اندیشه باشد تا بدون مکث و تپق زدن ، خیلی راحت «حس» بگیرد . مانند وقتی که می خواهید به یك محضر رفته و راجع به معامله‌ای صحبت کنید ، بدون اینکه متن مکالمات را از قبل آماده کرده و در جیبتان بگذارید به راحتی تمام حرفهایتان را زده و نقشتان را بازی می کنید . چرا که آن شخصیت برایتان پخته و جا افتاده است .

به یاد دارم در سال ۵۹ ، که تازه آمده بودم ، شور و شوق خاصی داشتم . در یك مجمعی که همه علاقه‌مند به سینما بودند ، فردی در مورد سینما صحبت می کرد . بین صحبتش سؤال کرد که کدام یك از شما می خواهید بازیگر شوید؟ من و شخص دیگری که الآن در مخابرات کار می کند و ارتباطی هم به بازی و بازیگری ندارد ، دستمان را بالا کردیم . همه برگشتند و ما را نگاه کردند ، و لابد پیش خود می گفتند ، عجب احمقی پیدا شده! آنجا بود که احساس کردم جوبدی وجود دارد و قضیه طوری است که فرد زیر سؤال می رود . الآن ، با وجودی که مسئولیتی در مورد سینما دارم ، ولی هنوز هم وقتی معرفی می شوم که فلانی هنرپیشهٔ فیلم فلان ، آن آدمی که تا آن موقع دستش در دست من بود و می آمدیم که با همدیگر روبوسی کنیم ، ناگهان برمی گردد و خودش را جمع و جور می کند .

اما اکنون چه می توان کرد؟ شأن و منزلت سینما را چگونه می توان بالا برد؟ به عقیدهٔ من ، به این زودی ، کاری نمی شود انجام داد .

به قول سعدی :

سعدی به روزگاران دردی نشسته بر دل
درمان نمی توان کرد الا به روزگاران

برای ایجاد حرکت باید کار کرد و البته بحث و صحبت لازم دارد . همچنین ، از تشویق و تقدیر نیز نباید غافل شد . شاید لازم باشد کمیته‌ای ایجاد کنیم که بازیگری هر سال سینما را ، از ابتدا تا انتها ، محك بزند ، چون ممکن است بگوییم که بازیگر کارش را با وجودی که سطحی است ، خیلی درست انجام می دهد ، لنزها و حسها را به خوبی می شناسد و بازی می کند ، هیچ گونه حقهٔ حرفه‌ای نیز به کار نمی بندد ، مقابل دوربین هم ، جایی که باید دیده شود . او را می بینیم ، و هر جای بدنش که لازم نیست ، دیده نمی شود . مسلماً چنین هنرپیشه‌ای ، از تهیه کننده (فعلاً به اینکه تعاونی یا دسته جمعی شده ، کاری نداریم) مبلغی را که قبلاً می گرفته ، نخواهد گرفت .

بی تردید ، با اینکه این گونه ضعفها ، مربوط به تمام شئون فرهنگ و مناسبات ما با اجتماعمان

می شود، ولی هیچ گاه نباید به بهانهٔ تنهایی و خالی بودن دست، کنار کشید.

وجود ضعف در آدمی، مشکل بزرگی نیست، بلکه آن هنگام که به ضعف تن در دهد، فاجعه خواهد بود. حتی بارها ناتوانی و شکست، نباید او را ناامید کند، باید تکرار کرد و البته مقداری هم گذشت لازم است و درهر صورت، سلاح را نباید بر زمین گذاشت.

همان طور که اشاره کردم، نقش بازیگر را ابتدا باید در متن جستجو کرد، اگر متن قوی نباشد، تمام کارها دچار ضعف خواهد شد، و آن وقت نباید کارگردان و طراح ضعیف را تبرئه کرد.

اما چون الآن اوایل کار جدی سینماست، خواه ناخواه، بیراههایی ایجاد خواهد شد. من به عنوان یك بازیگر باید قدری هم، گذشت داشته باشم، البته به این معنا که مسائل را به دل نگیرم، نه اینکه اشتباهات را ببخشم. این راهی است که باید طی شود، حال اگر آخرین درها نیز برویمان بسته شد، باز هم نباید سلاح را بر زمین گذاشت، بلکه باید جستجو کرد و احتمال دارد، روزنه‌ای بیابیم که تا به حال از آن غافل بوده‌ایم. البته نمی دانم که چگونه می توان این طور بود؟ طبیعت آدم باید این گونه باشد، چنانکه کسی به لك لك دستور پرواز نمی دهد، بلکه او خود پرواز می کند، حتی از ییلاق به قشلاق می رود، و از اینکه چرا و چگونه این کارها را انجام می دهد، خبر ندارد. یعنی هنرخواهی، آن گونه که ایده‌آل ماست، باید با تمام سلولهای بدن عجین شده و به هر درجه‌ای که باشد، تقویت گردد. و لحظهٔ گذشت درست همین جاست. اگر می بینیم که ۱۰ امتیاز برای پیش رفتن موجود است و ۹۰ امتیاز برای ترمز و توقف، باید روی همان ۱۰ امتیاز تکیه کرده و آن را تقویت نمود.

زاهد: می گویند یك بازیگر خوب، باید چهار خصوصیت داشته باشد. اول اینکه طالب و عاشق باشد. همچنین باید استعداد داشته باشد، یعنی اگر عاشق بود و استعداد نداشت به درد سیاهی لشگر هم نمی خورد. سابقاً هنرپیشه‌ای داشتیم که فقط می بایست پاکتی را به یك شخص می داد، و دائم می گفت که چرا به من رل نمی دهید. تا بالأخره به او هم رلی دادیم و روی سن آمد. اما نتوانست حتی کلمه‌ای ادا کند. به هر حال آیا طلب و عشق و استعداد کافی است؟ خیر، تکنیك می خواهد. معلم و راهنما لازم دارد، که بگوید چه کاری صحیح و چه کار نادرست است، کدام ژست درست و کدام غلط است. اما باز هم ناقص می باشد و مرحلهٔ دیگر، تجربه است که باعث می گردد مردم بپسندند، و به اصطلاح ارباب حل و فصل وهنرشناسان روی آن انگشت بگذارند.

شرایطی که ذکر شد، از اصول کار یك هنرمند و بازیگر است، اما سایر موارد، مانند مطالعه و ممارست و زحمت کشیدن و استفاده از این و آن و گوش دادن به نظرات دیگران و یادداشت کردن، همه از مخلفات این سفره‌اند.