دیدگاه

فاجعه‌ای به نام سینمای کمدی در ایران

اکبر حسن‌پور
akbar.hasanpoor@gmail.com

■ چند سالی است که گرایش به ساخت فیلم‌های کمدی در سینمای ایران، به گرایش غالب بدل شده است. تهیه‌کنندگان سینما در این فضای ایجاد شده، عمدتا ترجیح می‌دهند روی فیلمنامه‌های کمدی سرمایه‌گذاری کنند و روی خوشی به سایر ژانرها نشان نمی‌دهند. به همین دلیل فیلمنامه‌نویسان هم طبق ذائقه حاکم بر سینمای امروزه، با ساز تهیه‌کنندگان می‌رقصند و با وجود عدم تخصص و مهارت کافی در این ژانر، فیلمنامه‌هایی به زعم خودشان کمدی می‌نویسند و تحویل تهیه‌کننده و موسسات فیلمسازی می‌دهند. تهیه‌کننده هم به محض مشاهده یک شوخی، جک و جنگولک بازی در متن فیلمنامه، سریعا عوامل تولید را برای ساخت فیلم فرا می‌خوانند. صحبت بر سر اینکه چرا فیلم کمدی در سینمای ما ساخته می‌شود، نیست. چرا که چه در سینمای ایران و چه در جهان، فیلم‌های کمدی را می‌توان یافت که بدون هر گونه لودگی، با ارایه مضامینی عمیق در عین طنزهای ظریف، ماندگار شده‌اند. سوال آن است که چرا این همه فیلم کمدی؟ و سوال مهم‌تر این است که آیا فیلم‌هایی که امروزه در سینمای ایران به روی پرده می‌روند را می‌توان کمدی نامید؟ وودی آلن می‌گوید که فیلم کمدی به معنای دلقک بازی نیست و بازیگران این گونه فیلم‌ها، مجاز به استفاده از لودگی برای خنداندن تماشاگر نیستند- چیزی که دقیقا عکس آن در سینمای ما حاکم است-. در حالی که امروزه مخاطبان تلویزیون و سینما از دیدن جُنگ‌ها و برنامه‌های شاد بی بهره‌اند، سازندگان فیلم‌های کمدی با استفاده از اصول خنداندن تماشاگر در جنگ‌های شادی و حتی سیرک، سعی در خنداندن تماشاگر که از پرده سینما فیلم را تماشا می‌کنند، دارند. بعضا بازیگران که در همراه ساختن مخاطب و خنداندن آنها و ایجاد فضای طنز ناکام می‌شوند، با پوشیدن لباس‌هایی همچون دلقک‌ها و انجام دادن حرکاتی شبیه به آنها سعی در خنداندن مخاطب دارند. گاهی هم شخصیت‌های فیلم مخاطبان خود را کودکانی می‌بینند و با شکلک در آوردن می‌خواهند این کار را انجام دهند و اگر باز با این روش‌ها موفق نشدند، بازیگران دست‌های خود را از پرده سینما به سمت تماشاگران دراز می‌کنند و آنها را قلقلک می‌دهند تا آنها را وادار به خندیدن کنند، گویی که هدف نهایی فیلم خنداندن تماشاگران است و قهقهه زدن آنها نشانگر این است که فیلم خوبی است! اما مخاطب به جای همذات پنداری با قهرمانان پوشالی و لوده و گاه احمق فیلم، خود را در حال تماشای برنامه شو حمید ماهی صفت می‌بیند که در حال جک گفتن است. (به هیچ وجه قصد خدشه‌دار کردن حرفه ماهی صفت را ندارم، بلکه منظورم ضعف کمدی سازان و توسل آنها به شیوه ایشان است.) عمدتا اکثر این فیلم‌ها دچار ابتذال نابخشودنی شده‌اند. استفاده از مضامین پوچ و بی‌ارزش و همینطور استفاده از سکانس‌هایی که بیشتر در کوچه و بازار و حتی در گیری‌های اراذل و اوباش مشاهده می‌شود، بیانگر لمپنیسم حاکم بر این فیلم‌هاست. حرکات عجیب و غریب دست و پا و صورت و سایر اندام بدن و گاهی رقص‌های دلقک‌وار- همچون سکانسی از اخراجی‌های ۲ که امین حیایی، اکبر عبدی و امیر هوشنگ امیرفضلی و سایر شخصیت‌های لمپن فیلم مشغول رقصیدن در آسایشگاه هستند- از مشخصه‌های ثابت فیلم‌های کمدی سینمای ما شده است. ضعف مفرط فیلم‌های کمدی را می‌توان در موارد زیر جست و جو کرد:

۱: هدف اصلی این فیلم‌ها نه ارایه یک پیام و مضمون برای مخاطب، بلکه صرفا خنداندن آنهاست و برای رسیدن به این هدف فیلمسازان این ژانر از هر وسیله‌ای استفاده می‌کنند.

۲: در بسیاری از این فیلم‌ها به شخصیت‌پردازی قهرمانان داستان، توجه‌ای نمی‌شود و فیلمنامه نویس بیشتر روی دیالوگ‌های لمپنی و حرکات لوده قهرمانان برای خنداندن مخاطب کار می‌کند. به این دلیل شخصیت‌های صفر بعدی داستان، عمدتا توانایی پیش بردن درام داستان را ندارند که این امر سبب آزرده کردن مخاطب می‌شود.

۳: فقدان درام خلاقانه و ارزشمند فیلمنامه، ضعف بارز دیگری است که در این ژانر بیداد می‌کند. خطوط قرمز سینما عرصه را برای ساخت فیلم‌هایی با مضامین انتقادی تنگ می‌کند، چرا که وارد شدن به حیطه‌های خاصی برای فیلم سازان قدغن بوده و آنها بعضا ناگزیر به پرداختن به موارد سطحی و گاه بی‌ارزش می‌شوند که اساسا در جامعه وجود خارجی ندارند. فقط افراد خاصی همچون ده نمکی حق ساخت فیلم‌هایی که بر عمیق‌ترین معضلات سیاسی و اجتماعی انگشت می‌گذارند، را دارند. به همین خاطر گاهی ایده و طرح داستان فیلم از درام و محتوای مناسبی برای پرداخت و گسترش سینمایی برخوردار نیست. برای نمونه می‌توان به تله فیلم کبری ۰۰۰۱۱ اشاره کرد که توسط شبکه پنج ساخته شد و وارد شبکه خانگی شد، فیلمی که اساسا فاقد هر گونه مضمون و محتواست.

البته در این بین می‌توان به فیلم‌هایی اشاره کرد که طرح و ایده اولیه آن دارای بار دراماتیک مناسبی برای پرداخت سینمایی بوده، اما به‌خاطر لودگی قهرمانان و توسل لمپنیسم به فیلمی کم‌ارزش بدل شده است: مانند افراطی‌ها.

گفت‌وگوی شرق با افشین هاشمی

جوهره بازیگر در تئاتر و سینما فرقی ندارد

پوریا جهانشاد، نوشین جعفری

عکس: مهدی حسنی

افشین هاشمی از جمله بازیگرانی است که فعالیتش در سینما و تئاتر را به موازات هم پیش می‌برد و با کارگردانان برجسته‌ای از جمله بهرام بیضایی، محمد رحمانیان و رضا میرکریمی کار کرده است. وی فعالیت خود را به بازیگری محدود نکرده و نویسندگی، کارگردانی و بازیگردانی را هم تجربه می‌کند. یکی از فیلم‌هایی که او به عنوان مشاور بازی در آن حضور داشت «به حبه قند» به کارگردانی رضا میرکریمی است که در جشنواره فیلم فجر امسال اکران شد و تجربه متفاوتی در زمینه انتخاب بازیگر در آن اتفاق افتاده است.
گفت‌وگوی ما با افشین هاشمی از چگونگی ورودش به تئاتر و سینما آغاز شد، به مدل‌های بازیگری رسید و به چگونگی انتخاب بازیگران و در آوردن لهجه‌ها در فیلم «به حبه قند» ختم شد.

آنچه در مورد شما خیلی جالب است فعالیت در عرصه‌های مختلف از نویسندگی و کارگردانی و بازیگری گرفته تا موسیقی فارغ از تحصیلات است. چه عاملی باعث شده که همه این کارها را با هم بکنی؟ شرایط اجتماعی- فرهنگی خاص کشور ماست یا دلیل دیگری دارد. در واقع می‌خواهم ببینم اگر شرایط جور دیگری بود یا در کشور دیگری بودی فکر می‌کنی فقط بازیگر تئاتر می‌ماندی؟

اینها از یک علاقه فرهنگی اولیه شکل می‌گیرد. من در خانه‌ای به دنیا آمده‌ام که دیوارش کتابخانه داشت. یا کاست موسیقی یا صفحه گرامافون در آن خانه بود و چه بخواهم، چه نخواهم کودکی من با این چیزها طی می‌شد. یعنی من وقتی در خانه بازی می‌کردم، موسیقی‌ای که پدرم گوش می‌کرد را می‌شنیدم یا اگر سواد خواندن کتاب نداشتم، کتابی که پدرم داشت می‌خواند یا روی قفسه کتابخانه بود را می‌دیدم. عمویی داشتم که نوازنده دوتار بود یا پدربزرگی که شعر می‌گفت. این یعنی تو یک بستر اولیه فرهنگی داری ولی این اصلا به این معنی نیست که اینها لزوما باعث گرایش به هنر شود. در کودکی من همیشه با اسباب‌بازی‌هایم قصه می‌ساختم و شاید این ریشه علاقه‌ام به قصه باشد. اما این علاقه اولیه که آن روزها داشت شکل می‌گرفت هیچ سمت و سوی مشخصی نداشت. و واقعیت این است که ما در کشورمان هیچ فعالیتی جهت معرفی گرایش‌های مختلف هنری نداریم. یعنی در کشورهای دیگر بچه‌ها زمانی که وارد مدرسه می‌شوند بخش موسیقی، تئاتر، سینما و... به آنها معرفی می‌شود. در کشور ما اینطور نیست. کتاب‌های ما کتاب‌های خشکی هستند، لااقل آن کتاب‌هایی که ما خوانده‌ایم کتاب‌های خشکی بودند که درس بودند نه لذت و برای همین است که شما از اول نمی‌دانی چه می‌خواهی. حتی نمی‌دانی استعدادت در چه زمینه‌ای است. خب در آن زمان پیشنهادی برای من وجود نداشت و من فقط می‌دانستم دوست دارم فیلم ببینم و از اینکه هر هفته پدرم مرا به سینما می‌برد، خوشحال می‌شدم یا به همین نسبت اگر کتابی به من می‌دادند. به هر حال کودکی من با همین شنیدن اجراها، دیدن تلویزیون و رفتن به سینما می‌گذشت. اما آن چیزی که سمت و سویی برایم به وجود آورد مربوط به کلاس پنجم دبستانم می‌شود، اولین نمایشی که دیدم. بچه‌های مدرسه راهنمایی کناری، تئاتری در حیاط مدرسه ما اجرا کردند. از همان تئاترهای معمول آن روزها. آمریکا بود و شوروی و ابرقدرت‌ها که ما آنها را شکست می‌دادیم. تشویقی که بازیگران آن کار شدند برای من لذت‌بخش بود. تا آن روز اجراهای من در نشست‌های خانوادگی بود ولی همین که به کلاس اول راهنمایی رفتم شروع به اجرای تئاترهای مدرسه‌ای کردم و البته همین زمان با مجله فیلم هم آشنا شدم. الان هم از آشنایی‌های دیگری که با زمینه‌های مختلف هنری دارم اصلا ناراحت نیستم و معتقدم یک بازیگر می‌تواند و بهتر است با شاخه‌های دیگر هم آشنا باشد.

خب چه باعث شد که اینها نمود اجتماعی پیدا کند؟ چرا همه اینها را با هم دنبال می‌کنی و چقدر خودخواسته است یا چقدر از بیرون وا داشته می‌شوی؟

البته در سال‌های اخیر دارد از آن شاخ و برگ‌هایش کاسته می‌شود. مثلا در سال‌هایی موسیقی را به صورت حرفه‌ای دنبال می‌کردم و حتی کنسرت‌هایی با هنرمندانی که امروز بسیار معروف هستند داشتم، اما الان بیشتر روی تئاتر و سینما متمرکز هستم؛ البته تئاتر یک مقدار بیشتر. این ممکن است شاخه نویسندگی و کارگردانی را هم در بر بگیرد و در نهایت بازیگری است که برای من جدی‌تر است. یعنی این، آن چیزی است که در خودم پیدا کردم و فهمیدم خیلی دوستش دارم. اما این اصلا به این معنی نیست که خودم را از لذت کارگردانی یا نویسندگی محروم کنم.

شرایط هم دخیل هست؟ یعنی یک زمان تو بازیگر مطرحی هستی و هم در تئاتر و سینما پیشنهادات خوبی به تو می‌شود. اما گاهی به دلیل مسایل اقتصادی وارد یک پروژه می‌شوی.

حرف‌هایی که من دارم می‌زنم حرف‌های این ساعت و این لحظه است. چه بسا فیلم‌هایی که امروز تقبیح می‌کنیم، فردا در آنها بازی کنیم. چه بسا امروز فکر کنیم قیمتمان برای آثار سخیف خیلی گران است و بعدتر با قیمت سخیف در آثار به مراتب سخیف‌تر از آنچه امروز تن نداده‌ایم، تن بدهیم. راجع به آن روزها چیزی نمی‌دانم. ولی در این لحظه تصورم این است که دوست ندارم در اثری باشم که دوستش ندارم و بعد از آمدنش روی پرده یا صحنه، خودم احساس خجالت و ناراحتی کنم. این مساله هیچ ربطی به هیچ شخص یا منتقدی ندارد. چه بسا همه منتقدان از یک فیلم و حضور تو در آن تعریف کنند و جوایزی بدهند اما تو خودت می‌دانی جایت آنجا نبوده و می‌دانی این، آنی نبود که تو می‌خواستی. در این لحظه دوست ندارم در آن موقعیت باشم ولی در آینده یک روز ممکن است همه اینها تغییر کند. ممکن است سخت‌گیرتر شوم، ممکن است آسان‌گیرتر شوم. این کار می‌تواند پول داشته باشد، می‌تواند نداشته باشد. می‌تواند برایم موقعیت بهتری فراهم کند، می‌تواند یک کار ناپیدای نادیدنی باشد که دست کم خودم را راضی کرده است.

تو با خیلی‌ها کار کرده‌ای ولی با محمد رحمانیان هم در تئاتر و هم تلویزیون همکاری داشتی. به نظر می‌رسد این یک روند ادامه‌دار است. ریشه این نیست در جایی که گاهی تنگ‌نظری‌ها باعث نشدن کارها می‌شود نه اعتقاد.

شما یکی از بازیگرانی هستید که در اولین کارهای اصغر فرهادی از جمله سریال تلویزیونی «داستان یک شهر» حضور کوتاهی داشتید. آیا در آن زمان این حس برایت به وجود آمد که او می‌تواند روزی به جایگاهی که هم‌اکنون دارد، برسد؟

من پیشتر از «داستان یک شهر» یک کار تئاتر با اصغر فرهادی و پریسا بخت‌آور کردم. پایان‌نامه لیسانس پریسا بخت‌آور، نمایش عروسکی «تو را من چشم در راهم سیه گربه» بود که متنش را اصغر فرهادی نوشته بود و کارگردانش پریسا بخت‌آور بود. چگونگی آشنایی هم این‌طور بود که یک روز یکی از دوستان زنگ زد و گفت برای پایان‌نامه یکی از بچه‌ها ساز میزنی؟ پرسیدم کار خوبی است؟ گفت دو تا از بچه‌های خیلی خوب دانشگاه هستند. من در آن نمایش ساز زدم. آن دو تا بچه‌های خوب دانشگاه، حالا اصغر فرهادی و پریسا بخت‌آور هستند.

یکی دیگر از بحث‌هایی که می‌خواهیم به آن بپردازیم، مدل بازیگری است. عده‌ای معتقدند مدل بازیگری در تئاتر و بازیگری در فیلم متفاوت است و عده‌ای دیگر بار دیگر این نظریه، می‌گویند آنچه تعیین می‌کند چه بازی برای چه کاری مناسب است، متن و زمینه آن است. شما هم در سینما و هم در تئاتر بازی کرده‌اید. اصولا در سینما آن اغراقی که در متون تئاتری بوده کمتر است. برای کسی مثل تو که در هر دو آن فعالیت داری این راحت‌تر است؟ چون مثلا یک آدمی مانند آقای رحمانیان قاعدتا از بازیگرانش بازی اغراق‌شده‌ای طلب نمی‌کند. الان برای همین رفت و برگشتی که بین سینما و تئاتر داری این حالت بهتر است؟

به نظر من تفاوتی در جوهره بازیگری در سینما و تئاتر و تلویزیون وجود ندارد. بازیگر باید آموخته همه اینها را با هم باشد. یعنی تو به عنوان بازیگر نمی‌توانی بازیگر فقط یک جنس خاص باشی، البته اگر برای خودت تنوع قائلی. ممکن است بازیگرانی باشند که دوست داشته باشند فقط در یک جنس کار و فعالیت کنند و آن را هم به خوبی ایفا کنند. من دوست ندارم جزو آن دسته باشم. من دوست دارم بازیگری باشم که بتوانم انواع نقش‌ها و شکل‌های اجرایی را تجربه کنم. بالطبع خودم را برای یک چنین چیزی آماده می‌کنم.

من دوست دارم بازیگری باشم که بتوانم انواع نقش‌ها و شکل‌های اجرایی را تجربه کنم. بالطبع خودم را برای یک چنین چیزی آماده می‌کنم

یعنی هم می‌خواهم در کاری مثل «نیمکت» و «مسافرخانه سعادت» که بازی‌های تیپیکال می‌خواهد و در آن زمان کم، باید همه داشته‌اش را انتقال دهد، خوب بازی کنم و هم در یک فیلم رئالیستی مثل «لطفا مزاحم نشوید» یا «خیلی دور خیلی نزدیک». من به عنوان بازیگر باید بتوانم در هر دوی اینها بازی کنم. باید بتوان یک نقش را هم در اغراق‌شده‌ترین شکلش و هم در ظریف‌ترین شکلش بازی کرد. ما به عنوان بازیگر باید توان هر دو را داشته باشیم. این در کار هر کارگردانی متفاوت است. از سوی دیگر من می‌گویم سینما و تئاتر این تفاوت را برای ما ایجاد نمی‌کند. خود آن چیزی که داریم بازی می‌کنیم است که به ما می‌گوید چه کنیم.

حالا سوال دیگر این است که می‌خواهیم بدانیم به نظر تو اینکه یک بازیگر از تئاتر به سینما برود یا از سینما به تئاتر برود معادل هم است؟ یا مثلا آنهایی که از سینما به تئاتر می‌روند کار سخت‌تری دارند.

من زمانی که در سینما تجربه کمتری داشتم فکر می‌کردم مسیر تئاتر به سینما درست است. البته تجربه این سال‌های سینمای ایران و جهان همین را نشان می‌دهد که این مسیر بهتری است، چرا که در تئاتر جوهره بازیگری را یاد می‌گیری. در تئاتر یک نابازیگر نمی‌تواند به روی صحنه برود در حالی که در سینما می‌توان کاری کرد که یک نابازیگر، درخشان باشد. چون در آنجا هزار عامل دیگر هم هستند که به بازیگری کمک کنند ولی در تئاتر بازیگر رسما روی صحنه عریان است و هیچ چیزی برای کمک وجود ندارد. ولی این به معنای سخت‌تر بودن بازی تئاتر نیست. سینما هم سختی‌های خودش را دارد. به خاطر همین هم گاهی بازیگران خوبی روی صحنه هستند که در مقابل دوربین سینما خوب نیستند و این اصلا ربطی به تئاتری بودنشان ندارد. همانطور که اگر یک بازیگر از سینما آمد و در تئاتر خوب نبود ربطی به سینمایی بودنش ندارد. اینها تمرینات عمومی بازیگری که باعث می‌شده بر هر دو احاطه پیدا کنند را نکرده‌اند. می‌خواهم مثال نقضی برایتان بگویم. مثلا هم شهاب حسینی و هم مریلا زارعی در سینما فوق‌العاده‌اند. جفت اینها روی صحنه تئاتر هم فوق‌العاده‌اند. حبیب رضایی، خواستگاهش در تئاتر و سینما تقریبا همزمان است و همیشه در هر دو خوب بوده. مثال‌های عکس را نمی‌گویم. اما چه بسا بازیگران خوب سینما که در تئاتر بد بوده‌اند و چه بسا بازیگران خوب تئاتر که در سینما بد بوده‌اند. اما به هر حال این را می‌دانم که وقتی بازیگری از سینما به تئاتر می‌آید سختی‌اش این است که آنجا دیگر هیچ چیز کمکش نمی‌کند. اینکه بازیگر دیالوگ را فراموش کند کمترین مساله است. در تئاتر تدوینگری نیست که بازی‌های بد بازیگر را دور بریزد. میکروفنی نیست که صدا را بگیرد و به ردیف آخر برساند و...

در واقع تئاتر یک هنر اینتراکتیو است. حالا فرم‌هایش که بیننده و بازیگر در هم ترکیب می‌شوند و آن فرم اغراق شده چیزی است که همیشه بوده. اما شما هم در سینما و هم در تئاتر با بهرام بیضایی کار کرده‌ای. می‌خواهیم بدانیم بین نگاه آقای بیضایی به تئاتر و سینما تفاوتی وجود دارد؟

اتفاقا به‌رغم تصور خیلی‌ها که از نمایشی بودن سینمای بیضایی می‌گویند. جدای از اینکه خود این اصلا بد نیست، می‌خواهم بگویم یکی از کسانی که به طرز غریبی سینما را با زبان سینما می‌شناسد اوست. من می‌گویم بیایید یکبار بدون این پیش‌داوری‌ها «مرگ یزدگرد» را ببینیم. مگر نه اینکه «مرگ یزدگرد» یک تئاتر بوده که حالا با دوربین ضبط شده؟ من به شما ثابت می‌کنم مرگ یزدگرد یکی از سینمایی‌ترین فیلم‌های سینمای ایران است چون به زبان سینما برگردانده شده است. حتی شاید با همان میزانسن‌های تئاتر. عده‌ای بیضایی را متهم می‌کنند به اغراق تئاتری در فیلم‌هایش. که اگر سلیقه میل به دیدن روزمرگی به عنوان واقع‌گرایی را کنار بگذاریم، همه سینمای جهان این اغراق را دارد. اصلا قصه ساخته و پرداخته لحظه‌ای از زندگی است که هیجانش از روزمرگی بیشتر است. با این نگاه آثار فلینی پر از اغراق‌های باورنشدنی است. آقای بیضایی در جلسه نقد و بررسی «وقتی همه خوابیم» گفت چرا فکر می‌کنید هر آدمی که لاتی حرف نمی‌زند دارد تئاتری حرف می‌زند. مگر همه آدم‌های روی زمین لاتند؟ آنقدر به کلمات و لغات روزمره‌ای که مدام در تلویزیون تکرار می‌شود عادت کرده‌ایم که دایره واژگان‌مان روز به روز محدودتر می‌شود و جالب اینکه حتی لات‌ها واژگان‌شان با تصور ما از نوع حرف زدنشان متفاوت است. اصلا شاید ما حرف‌هایش را نفهمیم چون دارد با یک ادبیات دیگری حرف می‌زند. حالا اگر ما همین ادبیات را بر داریم ببریم در یک فیلم می‌گویند اغراق شده. در صورتی که اینطور نیست. شما فیلم‌هایش را یک بار دیگر ببینید. چقدر زبان تئاتر در آنها هست؟ تازه اگر باشد مگر بد است؟

البته واضح است که تمام اینها به زمینه متن برمی‌گردد، تئاتر و سینما ندارد. اما برویم به سراغ فیلم «به حبه قند» که شما در آن جزو گروه کارگردانی بودید. پروسه تولید این فیلم که یکی از فیلم‌های پر بازیگر است چگونه بود؟

در «به حبه قند» آقای میرکریمی می‌دانست این فیلم با ۲۰ بازیگر و میزانسن‌های شلوغ، بی‌تمرین شکل نمی‌گیرد. ما سکانس‌ها را مثل تئاتر از ابتدا تا آخر با بازیگران ـ و نه بازیگران اصلی ـ تمرین می‌کردیم. پس از به دست آوردن میزانسن‌ها زوایای دوربین تعیین می‌شد.

در «به حبه قند» با توجه به اینکه داستان فیلم در استان یزد اتفاق می‌افتد برای لهجه چه کردید؟

برای به دست آوردن لهجه، من به همراه محسن قرائی و بعدتر از ما هدایت‌هاشمی و نگار جواهریان به میبد رفتیم. در میبد شروع کردیم به شنیدن حرف‌ها و ضبط کردن. صدا. آنجا به این نتیجه رسیدیم که این گویش و لهجه روی پرده سینما غیرقابل استفاده است. یعنی تقریبا این حجم از لهجه که خیلی هم با گوش ما آشنا نیست فیلم را نامفهوم و خسته‌کننده می‌کند. باید لهجه را رقیق‌تر می‌کردیم. وقتی به سمت یزد رفتیم فهمیدیم اگر بازیگران‌مان با لهجه یزد صحبت کنند، مفهوم‌تر است. در ابتدا تمام دیالوگ‌های فیلمنامه‌ای که در آن زمان داشتیم را با اجرای چهار نفر از اعضای انجمن نمایش یزد ضبط کردیم. بر اساس آن جزوه‌ای نوشتم و در واقع لهجه یزدی را تئوریزه کردیم که به همراه سی‌دی صداها در اختیار بازیگران قرار گرفت. حمید محمدزاده هم که از بازیگران تئاتر یزد است به عنوان مشاور لهجه یک ماه پیش از فیلمبرداری با بازیگران تمرین کرد و در تمام طول فیلمبرداری کنار بازیگران بود.

شنیدنی

السا فیروز آذر

بازیگری که می‌خواهد کارگردان شود

■ **سعیده خدابخش**، خیلی‌ها می‌گویند السا فیروز آذر به کمک تهمینه میلانی بازیگر شده است، شک ندارم این دسته از منتقدانش اگر فیلم «یکی از ما دونفر» را ببینند قطعا نظرشان عوض می‌شود و به توانایی‌های این بازیگر ایمان می‌آورند. او به خوبی در نقشی روبه‌روی بهرام رادان خود را نشان می‌دهد و بدون اغراق در هیچ سکانسی جلوی رادان کم نمی‌آورد. السا فیروز آذر اهل مطالعه است و علاقه به کارگردانی و فیلمنامه‌نویسی برای او مهم‌تر از بازیگری است.

از اینجا می‌خواهم شروع کنم که من وقتی السا فیروز آذر را در هر فیلمی می‌بینم، فکر می‌کنم یک قدم به جلو برمی‌دارد؟ این حاصل تلاش شما است یا آن اتفاق‌هایی که از لحاظ اجتماعی برایت می‌افتد یا کمک‌های خانم میلانی است؟ الان وقتی «یکی از ما دو نفر» را دیدم خیلی دوست داشتم و تغییر تو را از زمان «تسویه حساب» به بعد بیشتر؟

خیلی خوشحالم که خوشتان آمده است. از دید من ورودم به سینما خیلی سخت بود ولی در کار خانم میلانی از بابت کارگردانی ایشان آرامش داری، اما سختی‌ها از زمانی شروع می‌شود؛ که یک پروژه به من پیشنهاد می‌شود، از زمانی که فیلمنامه را به من می‌دهند. ۹۰ درصد فیلمنامه‌هایی که به من می‌دهند را دوست ندارم.

نمی‌پسندی یا نمی‌توانی اعتماد کنی؟

نمی‌پسندم، در این ۹۰ درصد از پایه فیلمنامه مشکل دارد. بعد از زن زیادی نقش‌های اول به من پیشنهاد می‌شد که نمی‌توانستم دلیل حضور آن نقش را بفهمم. حس می‌کردم اگر نباشد هیچ اتفاقی برای کل فیلم نمی‌افتد. زن‌های ما متاسفانه در فیلمنامه‌ها احمق نشان داده می‌شوند. مثلا زن باهوش است ولی در پایان آن حماقت را که گفتیم نشان می‌دهد. من کاری را قبلا کردم که از اول یک زن سطحی را نشان می‌داد ولی به خاطر این قبول کردم که در کل یک زن احمق بود نه زن عادی. این مشکل داشتن با فیلمنامه باعث می‌شود کم کار شوی. این کم‌کاری سوال برانگیز می‌شود. مثلا خبرنگاری به من گفت چرا کم کاری و هیچی نشدی؟ آنجا در نظرم آمد کسی که خبرنگاری می‌کند شرایط ما را نمی‌داند یا اگر می‌داند، نمی‌تواند قضاوت کند که اگر پرکار هم باشی نتیجه‌ای ندارد. در بازیگری یا به جایی نمی‌رسی یا اگر برسی به جای درستی می‌رسی. از آن طرف هم من علاقه‌مند به کارگردانی بودم، مثلا کار کوتاهی که الان دیدید، در ساخت همین کار کوتاه، من به موسسه‌های مربوطه برای حمایت رفتم و جواب نگرفتم. هیچ حمایتی از کارنشد. بودجه‌ای که می‌خواستند بدهند، ۵۰۰ هزار تومان بود و در این دو کار که ارتباط دوستانه و همدلی بین گروه بود و با کمترین نرخ عواملی مانند فیلمبردار، آهنگساز و... حاضر شدند کار کنند سه میلیون تومان هزینه شد. در پایان این کار خانم میلانی فقط همین اطلاع را داشتند که می‌خواهم فیلمبرداری کنم و تا روزی که راف‌کات را زدم فیلمنامه را ندیده بودند. سر این جریان خیلی خوشحال شدم. وقتی فیلم را به ارشاد بردم، جوابم را ندادند و نتیجه پیگیری‌های من این شد که این فیلم فاقد هر گونه ارزش هنری و فرهنگی است. این بهترین جو برای موقعی است که جلوی شکوفا شدن کارگردان شدن برخی را بگیرند و طرف حس کند کارش نتیجه‌ای ندارد. این جمله نه تشویق است و نه تنبیه، فقط دلسرد کننده است. از یک طرف شما مجبور هستید در فیلمی باشید که هم از نظر مالی برای شما خوب باشد و هم شخصیت. نتیجه‌اش کم کاری شد. من فیلم بد هم داشتم که به خاطر شرایط.....

در کارنامه هر بازیگری کار خوب و بد هست؛ نکته‌ای که اشاره کردم این بود که در «یکی از ما دو نفر» فاصله زیادی با «تسویه حساب» دارید و ما فراموش می‌کنیم این نقش السا فیروز آذر است. قدم رو به جلویت برایم مهم است.

در سینمای ما قدم برداشتن به جلو و داشتن مشوق بسیار مهم است. من خیلی شانس داشتم که خانم میلانی در زندگی من حضور دارد و من نمی‌دانم تا دقیقه ۹۰ در کار ایشان حضور دارم. وقتی فیلمنامه را می‌خوانم خیلی دوست دارم و همیشه نگران هستم نکند بازی نکنم. خیلی مواقع شده است نقشی را که من دوست داشتم به کس دیگری داده‌اند و من هم مطرح نکردم که نقش را دوست داشتم ولی در نقش اصلی که جا دارد برای بازی خیلی هم استقبال می‌کنم. من از سال ۸۲ وارد سینما شدم و بعد از ۱۵ نقش یا بیشتر و کمتر همواره استرس در وجودم بوده که نقش چطور می‌شود. می‌گویم اگر بد از آب دربیاید شاید من دیگر نتوانم در سینما باشم. دوست ندارم در نقش دوم باشم و اینکه اگر باشم حداکثر استفاده تمام از آن کنم.

ما از خروجی کار مطلع هستیم و از رد کردن فیلمنامه‌ها توسط شما خبر نداریم. ما نمی‌دانیم در این دو سال وقفه چه اتفاقی می‌افتد. به خاطر این است که وقتی شما را در پرده می‌بینیم، می‌گوییم کم کار است یا فقط در کار خانم میلانی حضور دارد. بنابراین این ایراد به خبرنگار است.

بله، درست است. این مشکل فیلمنامه‌ای است که از بن ایراد دارد. من نمی‌دانم چرا مسوولان به فکر فیلمنامه خوب نیستند. شما دستمزد مرا بالا می‌دهید اما نمی‌آیید از همین دستمزد کم کنید تا فیلمنامه‌ای بهتر را بنویسید، من هم با کمال میل می‌پذیرم و از دستمزدی که می‌گیرم راضی هستم، چون کار قوی‌تری را انجام می‌دهم.