

لب و رچیدن و فک جُنْباندن

موجود ناقص الخلقه ای موسوم به «سبک بازیگری» در سینمای ده سال اخیر ایران

(از نیمه دهه 1380 تا نیمه دهه 1390)

چاپ شده در : ماهنامه سینمایی فیلم / ویژه نامه روز ملی سینما

زمان انتشار : 21 شهریور 1396

از مارچلو ماسترویانی پرسیدند چرا بازیگر شدی؟ گفت: «هر چه باشد، از کار کردن که بهتر است!» این را در بی تجربگی نگفت، کمی پیش از شروع دهه ۱۹۸۰ گفت؛ یعنی بعد از آن که با بزرگانی چون فلینی، آنتونیونی، ویسکونتی، دسیکا، اسکولا، تاویانی‌ها، الیو پتری، پیتر جرمی، لویی مال و ژاک دمی کار کرده بود. وقتی این را گفت که سال‌ها تصویرش یادآور سینمای مدرن و خودش مهم‌ترین بازیگر مرد تاریخ سینمای اروپا و شناخته‌شده‌ترین مرد ایتالیایی سینمای جهان بود. بعد از چهل سال بازیگری در چنان سطح پیچیده‌ای، کار بازیگر را معادل پول گرفتن برای هیچ کاری نکردن گرفت؛ هرچند کلامش مانند هر آدم حسابی تاریخ هنر، هر چه هم جدی باشد، آشکارا به شوخ طبعی آغشته بود.

بی تردید به بسیاری از بازیگران روز سینمای ایران برمی‌خورد که مقاله‌ای در شناخت و تحلیل کار آن‌ها با این نقل قول آغاز شود. به ادعای بازیگران در باب سختی‌های کارشان، البته می‌تواند موضوع مقاله دیگری باشد. اما در اشاره ای مختصر، باید یادآوری کرد دوران ما دیگر بر نمی‌تابد که در چنین عرصه ای کار کنیم ولی فقط «کار» کنیم. یعنی بازیگری تنها شغل مان باشد و اگر از سختی‌های آن می‌گوییم فقط به زحمات فیزیکی ارجاع دهیم و شناخت ماهیت و مبنای آن و سبک و گرایش‌های گوناگون اش با ما و در ما نباشد. ارجاع به سینمای اروپا را از این جهت آوردم که اولاً اطمینان فضای فرهنگی خودمان را بیش‌تر جلب کنم. قاعده این است که ما سینمای اروپا را به محل اندیشه‌ورزی نزدیک‌تر می‌دانیم و چنین می‌پنداریم که بازیگر در اجرای نقشی از این سینما، باید روان آدمی را بشناسد و ادبیات بداند و در روابط انسانی تحقیق و تدقیق کرده باشد. پس لابد بازی در آن بیش از مناسبات ستاره‌محور سینمای جریان اصلی آمریکا، در نظرمان نیازمند مطالعه است. ثانیاً به تعبیر درستی که پیمان معادی مطرح می‌کند - و از جمله در نوبتی که مهمان و استاد افتخاری یکی از کلاس‌های نگارنده بود از او شنیدم - نقش‌ها در سینمای اروپا بیش از سینمای آمریکا به فیلم‌های ما نزدیک است. وقتی می‌توانیم دلیل اصلی اشاره معادی را دریابیم که آن تعبیر درخشان آموزگار همیشگی ام ایرج کریمی عزیز و فقید را ملاک بگیریم: او نوشته بود که سینمای آمریکا با این همه تصویر از تعقیب و گریز، سرقت، گروگان‌گیری و شلیک، دارد دست‌کم هشتاد درصد از زندگی جاری مردمان جامعه خود را حذف می‌کند و انبوهی مسائل زندگی‌شان را نشان نمی‌دهد؛ تا حدی که مخاطب غیرآمریکایی در صورت ضعف شناخت، ممکن است تصور

کند در خیابان‌های لس‌آنجلس و شیکاگو، پشت هر دیواری، مهاجمی مسلح کمین کرده! در شرایط قطع بدهستان‌های فرهنگی در دو دهه نخست سال‌های بعد از انقلاب، حتی تلقی بسیاری سینماگران ما نسبت به زندگی آمریکایی، همین بود و تصویری که از جریان داشتن شلیک در خیابان‌ها و زندگی روزمره آمریکایی مثال زدیم، در ذهنم برگرفته از عشق بدون مرز (پوران درخشنده، ۱۳۷۷) بود که مسیر برگشت بچه یک زوج ایرانی-آمریکایی از مدرسه تا خانه را هم با تماشای شلیک دو دارودسته بزهارکار به یک‌دیگر همراه می‌کرد که پشت اتومبیل‌ها قایم شده بودند و هر چند ثانیه یک بار، تیری به سمت هم در می‌کردند. انگار که این عمل مانند دم و بازدم، طبیعی و همگانی باشد!

اما وقتی جغرافیای خودمان محل وقوع حوادث فیلم باشد، در سینمای ما سهم زندگی با تب‌وتاب واقعی خود، سهم دل‌مشغولی‌های ملموس انسانی در زندگی شهری یا روستایی، بیش از آن حوادث «فراتر از واقع» در اکشن و موزیکال و وسترن و گنگستری و سینمای وحشت آمریکایی است. نه فقط از این بابت که این ژانرها را نداریم یا در آن‌ها ضعیف هستیم، بلکه بدین جهت که به مرور زمان، بیننده ایرانی معادله‌های این ژانرها و بسیاری قالب‌ها و زیرژانرهای دیگر را بر پیکر شخصیت‌های همزبان و هموطن خود، خوب نمی‌پذیرد. یعنی در نهایت نگرانی‌های انسانی مطرح در یک فیلم متعارف اروپایی، اگر لزوماً تجربه‌گرایی غریبی در آن جاری نباشد، به دل‌مشغولی‌های آدم‌های فیلم‌های سینمای ما نزدیک‌تر است تا یک فیلم «هالیوودی». در نتیجه، بازیگر ایرانی از آنچه رفتار و دغدغه شخصیت‌های این فیلم‌هاست، بیش‌تر می‌تواند نکته برگردد. با این وجود، برآیند نهایی به هم همانند نیست؛ نه در خود فیلم‌ها و نه در هنجارهای بازیگری. چرا؟ چه موجب این می‌شود که وقتی از این نسبت تقریباً نزدیک سخن می‌گوییم، به احتمال قریب به یقین درصدی از خواننده‌های این نوشته که دیده‌ها و خواننده‌های قابل‌اعتنایی از سینمای روز اروپا دارند، به نشانه تعجب از این قیاس، اندکی لب‌وربچینند یا فک‌بجنابند؟ از همین‌جا می‌توانم وارد دامنه موضوعی اصلی این مقاله شوم: این‌که در سینمای ما همه‌چیز به خود «نقش» و البته فیلم‌نامه‌ای که به دست بازیگر رسیده برمی‌گردد (البته در مواقعی که اصلاً فیلم‌نامه‌ای در کار باشد). مقصودم این است که اغلب ردیابی ما در مسیر کاری هر بازیگری به جای آن‌که بر روش‌های او در درک و ایفای نقش متمرکز شود، ناچار است سراغ نقش‌های او برود و بکوشد خط‌اتصال میان آن‌ها پیدا کند. به بسیاری از مباحث شفاهی یا نوشته‌های درباره بازیگری که نگاه کنید، دارند ویژگی‌های مشترک نقش‌ها را به بازیگر

نسبت می دهند. یعنی مثلاً می گویند «سوسن تسلیمی زنی مقتدر و دور از مظلومیت یا مظلوم‌نمایی رایج شخصیت‌های زن ضعیف سینمای ایران بود» و منظورشان طبعاً نقش‌های او در فیلم‌های سینمایی و مجموعه تلویزیونی **سربداران** (محمدعلی نجفی، ۱۳۶۲) است. یا می‌نویسند «حامد بهداد به عنوان جوانی عصبی و پرخاشگر...» و به خصوصیت مشابه برخی نقش‌های او اشاره دارند. روندی که بازیگر برای فهم فردیت نقش از سر می‌گذراند، ربط و بی‌ربطی آن به زیست و تجربه‌های شخصی، نوع نزدیک شدن به نقش و دست‌کم آن انتخاب مشهور قدیمی «حرکت از درون به بیرون» یا برعکس و... شیوه‌های اجرایی بازیگر، زمینه این تحلیل و شناسایی نیست و فقط نقش‌های اوست که صفت‌هایی به کارش نسبت می‌دهد. خطای تاریخی آشنا هم این است که از نقد و اظهارنظر مکتوب تا حرف‌های سرپایی مخاطبان در سالن‌های سینما، همه گمان می‌کنند در حال تحلیل «بازی» بازیگرند. در حالی که دارند صرفاً صفت‌های نقش و شخصیت او را فهرست می‌کنند. یک مثال مفرح این است که می‌گویند «تکنیک بازی برون‌گرای حامد بهداد» و نمی‌دانند برون‌گرایی صفت نقش است؛ نه تکنیک بازی. یعنی **مهرداد بوتیک** (حمید نعمت‌الله، ۱۳۸۲)، **محسن سعادت‌آباد** (مازیار میری، ۱۳۸۹) یا **مسعود آرایش غلیظ** (نعمت‌الله، ۱۳۹۳) آدم‌های پرسروصدا و اهل واکنش بیرونی و شوخی و شلوغ‌بازی‌اند، نه این‌که تکنیک ایفای نقش آن‌ها اسمی چون «برون‌گرایی» داشته باشد. در عوض مثلاً موسای **انتهای خیابان هشتم** (علیرضا امینی، ۱۳۹۰) یا **داود زندگی جای دیگری است** (منوچهر هادی، ۱۳۹۲) آدم‌های کم حرف توداری هستند و وقتی موقعیت مالی اولی و وضعیت جسمانی دومی رو به وخامت می‌گذارد از آن که پیش‌تر بوده‌اند کم‌حرف‌تر می‌شوند. اما نقد و اظهارنظر از بازی درون‌گرای بهداد در این دو فیلم می‌گوید، یا از این‌که «کارگردان توانسته بهداد را به خوبی مهار کند!»؛ بی‌توجه به این‌که نقش‌ها مختصاتی متفاوت با هم داشته‌اند، نه بازی و بازیگری.

تعبیر «سبک» در بازیگری را دوباره دریابیم

آنچه بقایای اثرات تئوری مؤلف در محیط مباحث سینمایی ماست، از دامنه اصلی خودش یعنی شناخت کار کارگردان های صاحب سبک و دارای جهان بینی بسی فراتر می رود. در خیلی زمینه های دیگر هم ما جلوه هایی شبیه همان «مؤلفه های تکرارشونده» را نشانه سبک داشتن می گیریم و تقصیری نداریم. خوانش ایرانی از تئوری مؤلف با ایجاد این پندار که هر عنصری چند بار در کار هر سینماگری تکرار شد، ارزشی خواهد داشت و چیزی تحت عنوان سبک او را شکل خواهد داد، بدسایه ای بر ذهنیات مان افکنده است، حتی اگر در ابعاد «پلاک» در فیلم های حاتمی کیا باشد. حتی اگر به طور مستقیم و متمرکز چیزی از تبیین خود تئوری نخوانده باشیم، باز میراث آن در گپ و گفت ها به ما رسیده و زیر این سایه گسترده می ایستیم. ولی بیش تر عوامل تکنیکی پروسه ساخت یک فیلم را که در نظر بگیرید، از قضا درست این است که به این معنای نه چندان اصولی اصلاً این به اصطلاح «سبک» را نداشته باشند. تصویرسازی که کار فیلم برداران سینماست می تواند نمونه خوبی برای توضیح به دست بدهد. مثلاً آقای نستور آلمندروس، نورهای نئون وار لازم برای التهاب و اضطراب سکانس های شب-خارجی خیلی از فیلم هایش - از جمله آخرین مترو (فرانسوا تروفو، ۱۹۷۷) - را اگر برای کمدی رماتیک آرامی چون **دل سوخته** (مایک نیکولز، ۱۹۸۵) هم به کار می گرفت، نشانه سبکی او نمی شد، بلکه دلیلی بر اصرار خودنمایانه اش برای به رخ کشیدن کار خود به حساب می آمد. نورهای آبی مورد علاقه آقای علیرضا زرین دست خودمان که مثلاً در **بای سیکل ران** (محسن مخملباف، ۱۳۶۷) و **طلسم** (داریوش فرهنگ، ۱۳۶۵) برگ برنده فیلم ها در ایجاد فضای وهم آمیز بود، در فیلمی چون **خانه خلوت** (مهدی صباغزاده، ۱۳۷۰) و بدتر از آن در **خانه کاغذی** (صباغزاده، ۱۳۹۵) که بناست مسائل زندگی یک مطبوعاتی بازنشسته (به ترتیب با بازی عزت الله انتظامی و پرویز پرستویی) را روایت کند و به نورهایی نزدیک به زندگی طبیعی و جاری این آدم نیاز دارد آشکارا نوعی وصله ناجور است. درست همین جاست که خوانش ما از مفهوم «سبک» در کار عوامل تکنیکی سینما محل اشکال می شود. اگر قرار باشد دست اندرکار عزیز ما که بهره مند از تسلط بر فن هم هست، بی اعتنا به آنچه برای درام و دنیای فیلم به کار می آید، علایق یا مهارت های خویش را پیاده و بعدتر هم حضور خود را در پس تصاویر فیلم یادآوری کند، به نظر می رسد این مثلاً سبک، به جای آن که مزیت باشد بلایی است که بر سر و پیکر فیلم نازل شده است. در بازیگری، بدترش می تواند اتفاق بیفتد. اصلش این است که به صحت عنوان «بازیگر مؤلف»، اطمینان تئوریک وجود ندارد. از

نوشته مبسوط و وجدآور پالین کیل در ستایش شمایل مردانگی کری گرانت تا آنچه ایرج کریمی ما در توصیف «پرسونا»ی بدویت در نقش‌های آنتونی کوپین نوشت، حافظه مطالعاتی مان در میدان تحلیل بازیگری، سرشار از به کارگیری تعبیری همچون «شمایل» آشنای یک بازیگر است که به مرور در سیر کارنامه‌اش شکل می‌گیرد و او را با یادآوری آن می‌شناسیم. اما حتی مقاله زنده‌یاد ایرج کریمی در شرح «بازیگر مؤلف» با طرح احتمال‌هایی همراه بود و می‌گفت بررسی کنیم و ببینیم آیا ممکن است چنین چیزی وجود داشته باشد؛ نه این که بخواهد تعریف قطعی برایش ارائه دهد. چند فیلم و بازی مارلون براندو و گریگوری پک را مثال می‌زد تا امکان طرح ترکیب «بازی مؤلف» را به آزمایش بگذارد. اما وقتی از تعریف بگذریم و به ژورنالیسم عامه‌فهم‌تر نظر بیندازیم، چشم‌تان روز بد نبیند: در متن‌ها و بیش‌تر در تیتراژها و گفت‌وگوها ترکیب «بازیگر مؤلف» را درست مثل نقل و نبات هر بزم، بر سر هر کسی می‌پاشند. تقریباً هر بازیگری که نامش در بین افراد مورد تقدیر جشنواره فیلم فجر در بخش بزرگداشت‌ها می‌آید، از دید ده‌ها مجله و روزنامه به لقب «مؤلف» مفتخر می‌شود و شگفتا که این دوستان ما برای بدل و بخششی که مبدول داشته‌اند حتی تعریفی در اختیار ندارند. می‌شود گفت واژه «مؤلف» را به سان یک صفت و مثلاً به عنوان معادلی برای «بزرگ»، «درجه یک» و «ممتاز» به کار می‌برند. و گرنه برای بازیگرانی که اغلب در نقش‌های مکمل ظاهر شده‌اند - مانند مهدی فقیه که در دوره بحران‌زده بیست‌ونهم جشنواره فجر بزرگداشت او برپا شد - تعبیر مؤلف دیگر به روشنی ناکارآمد است: در بیش‌ترین میزانی که می‌توان مهر شخصی آن‌ها را بر کار و نخ تسبیح نامربی پیوند نقش‌های‌شان به یک‌دیگر را شناسایی کرد، عبارت «Character Actor» در وصف‌شان به کار می‌رود (به پرونده‌ای در همین زمینه در شماره مشابه دو سال پیش، یعنی ویژه‌نامه مجله «فیلم» در همین روز ملی سینمای سال ۹۴/ شماره ۴۹۶ رجوع بفرمایید).

توضیح مختصر این‌که بازیگر مکمل و به طور کلی نقش‌های مکمل در هر فیلم‌نامه، نوعی عناصر پیونددهنده‌اند و کاربرد «ملازم» دارند؛ در نتیجه نه روایت از طریق آن‌ها پیش می‌رود و نه در مرکز وقایع قرار می‌گیرند. یعنی با تمام اهمیتی که در برخی فیلم‌ها دارند، اگر چیزی تحت عنوان «شخصیت آشنا و قابل‌پی‌گیری» با حضورشان رقم بخورد، همان Character Actor را خواهد آفرید که تشخیص و قدمتی به عظمت تاریخ درام دارد. الصاق تحمیلی تعبیر «مؤلف» به بازیگرانی با این مهارت که می‌توانند حتی اشخاص فرعی را به کانون توجه تماشاگر بدل و حتی طبقه اجتماعی و

خصوصیات فردی آنان را از فیلمی به فیلم دیگر وصل کنند، حتی تخفیف شأن نیز به شمار می‌رود؛ خاصه از این زاویه که تکلیف تعریف این مفهوم در حیطه بازیگری، پادرواست و چنین خواهد ماند. دلیلش؟ همان که در وصف خودنمایی عوامل تکنیکی گفتیم و ممکن است دنیای اثر را با تبدیل آن به میدان جلوه‌گری زائد بازیگر، مخدوش کند. هر کارگردان و حتی هر فیلم‌بین حرفه‌ای، از بازیگرانی که می‌خواهند کارشان به هر بهایی - حتی بیرون زدن از دامنه روایت و جهان‌بینی جاری در فیلم - بیش‌تر «دیده شود»، سوابقی دارد. حالا فرض کنید این آقا یا خانم بازیگر بخواهد ورای این تلاش برای بیش‌تر دیده شدن با هر Act به‌جا یا بی‌جا، بکوشد آدرس نقش‌های دیگرش را هم بدهد و بپندارد این گونه ماهر تالیفی خود را بر حافظه تماشاگر کوفته و قلم ژورنالیست فاقد دانش نظری را به انتساب صفت فخیمه «مؤلف» واداشته است؛ فارغ از این‌که این درام و این شخصیت، با آن رنگ‌مایه برگرفته از نقش(های) دیگر جناب بازیگر، نسبتی دارد یا خیر، در این صورت چه از فیلم نگون‌بخت فرضی ما باقی خواهد ماند؟ کار این حضرات برای سایه افکندن بر بازی بازیگران دیگر یک سکانس یا یک فیلم و حرکت‌های تحمیلی برای دیده شدن خودشان، بی‌شبهت به آن آیتم هجوآمیز و خوب اجراشده‌ای در برنامه تلویزیونی ساعت خوش (مهران مدیری، ۷۴-۱۳۷۳) نیست: کسی که تست بازیگری می‌داد (نصرالله رادش) از عقب و جلو بردن گردن تا ابرو بالا انداختن تا نگاه به دوربین، هر نوع دست‌وپایی می‌زد بلکه تصویرش در قاب دوربین بیش‌تر به چشم بیاید! شاید عجیب باشد، ولی حتی لب ورچیدن‌ها و اخم در هم بردن‌های مثلاً طبیعی‌نمای بازیگران در بخش عمده‌ای از سینمای امروز ما که می‌خواهد به تماشاگر حقه‌کنند اینها در حال بازی کردن نیستند، از جنس همین کاری است که طنز آن آیتم را می‌ساخت. آنها دارند به تعبیر مشهدی‌ها طبیعی‌اش می‌کنند تا به نظر بیاید که بازی نمی‌کنند؛ ولی این یک قلم دیگر به واقع پدیده‌ای نیست که بتوان ادایش را درآورد.

سبک به معنای رهیافت

فدریکو فلینی در توصیف مارچلو ماسترویانی می نویسد: «استعداد و ظرفیت درونی او باعث می شود فاصله اش را با نقش حفظ کند. یک جور عدم حضور که به او فرصت می دهد کاملاً خود را رها سازد؛ بی هیچ نشانی از تبختر یا عصبیت های معمول یک حرفه ای.»

این نقل قول و شرحی که از شیوه کار مارچلوی کبیر در آن آمده، می تواند نقطه پایانی بر تردیدهای طرح شده تا این جای این نوشته باشد. سعی بر این بود که در قطعیت مفهوم سبک بازیگری در ذهن مخاطب ایرانی، تردید وارد کنیم. حالا و با همین یک نمونه از زبان بزرگی در جایگاه هدایتگر بازیگر در وصف بزرگی از میان بازیگران شاخص، دیگر آشکار است که سبک، به رویکرد بازیگر نسبت به نقش ها برمی گردد؛ نه به همانندی های میان نقش ها یا خروجی آن ها. در قالب هنرهای دیگر هر تعریفی از سبک دارید، به بازیگری که می رسید آن را با جلوه های بیرونی اجرای بازیگر یکی نگیرید. میزان اتکا به تکنیک یا حس، مسیری که هر کس برای بازشناسی و بازآفرینی شخصیت فیلم نامه می پیماید و نوع تبدیل این درک به حس های نهایی مخاطب از تماشای آن شخصیت، جریان سبکی کار او را تشکیل می دهد. رویکرد یا رهیافت بازیگر برای تهی ساختن کالبد وجودی خود از خودش و جانشینی نقش در این کالبد، کنشی است که هم مهم ترین فرآیند کاری او را تشکیل می دهد و هم اگر خالصانه و خلاقانه به عمل آید، به بهره مندی از چیزی موسوم به سبک می انجامد. تنها به منزله مثالی همه فهم، آنچه لی استراسبرگ از دل تعالیم کنستانتین استانیسلاوسکی بنا نهاد و به سایه افکن ترین مکتب آموزشی تاریخ تعالیم بازیگری در هنرهای نمایشی رسید، مُتد اکتینگ یا - باز آن گونه که از ایرج کریمی آموخته ایم - «بازیگری شیوه دار» بود. در این عنوان، نوعی خودیگانه بینی نهفته نبوده است. گمان نکنید سیریل کرافورد، الیا کازان و استراسبرگ از زمان تأسیس کارگاه «اکتورز استودیو» می خواسته اند بگویند کسی جز پیروان و دانش آموخته های ما مبتنی بر «شیوه» بازی نمی کند و بازی بقیه، همه «کتره ای» است! بلکه داشتند سنگ بنای این پیشرفت تئوریک را می گذاشتند که پدیده ای با عنوان «سبک» را به جای هر عادت شخصی در کار بازیگری، با پس زمینه تاریخی و - مهم تر از آن - آموزشی در نظر ثبت کنیم.

خوب است به یاد آوریم که نقطه عزیمت استراسبرگ برای طراحی تقسیم های آموزه های این سبک، تماشای شکسپیرین پیش کسوتی بود که در دهه های قبلی فعالیت حرفه ای اش تقریباً تمام نقش های مردانه مهم نمایش نامه های

ویلیام شکسپیر را ایفا کرده بود و حالا بعد از پایه‌سن گذاشتن، مناسب اجرای نقش شاه لیر شده بود. ماه‌ها کار روی همین نقش و متن را در آن همه سال تفسیرخوانی و تحلیل و تجربه داشتن در کار با متون شکسپیر، ضرب کنید. حاصلش عظیم خواهد شد. اما بر خلاف تمام این تصورات معقول، اجرای مرد با تجربه نامطلوب از کار درآمد. تعجب آمیخته به تأسف استراسبرگ، بنیان آموزه‌های منجر به متد شد: آیا بازیگر با سابقه، متن و نقش و مفاهیم و ساختمان اثر شکسپیر را خوب در نیافته بود؟

به هیچ وجه نمی‌توانست چنین باشد. استراسبرگ از درک کامل او و سلطه‌اش بر متن، حتی در ابعاد یک مفسر و معلم آن درام یاد کرده است. پس مسأله، جای دیگری است. همان بزنگاهی که باعث می‌شود نیاز به داشتن مرکزی مثل اکتورز استودیو در ضمیر استراسبرگ، بیش‌تر تقویت شود: این که فاصله درک درست نقش تا اجرای درست آن را چه گونه و با چه می‌توان پر کرد. به ظاهر ساده می‌نماید؛ ولی از دل همین جمله، تمام تاریخ سبک آموزشی / اجرایی مورد تعلیم استراسبرگ و میراث‌داران دهه‌های بعد افکار او بیرون می‌آید. بازیگری شیوه‌دار یا متد، می‌آید تا نگذارد بازیگری نگران انتقال نیافتن درکش از نقش به مخاطب باشد. اگر و البته اگر نقش و دنیای او و دنیای اثر و ساختار آن را خوب شناخته، دیگر به واسطه این سبک نباید این احتمال وجود داشته باشد که نتواند از این شناخت، به برانگیختن حس‌های ملموس در مخاطب دست یابد. همین مثال و بسط آن نشان‌دهنده این است که سبک، نشانه‌گذاری رهیافت بازیگر برای ایفای نقش است؛ نه آن‌چه از حرکت‌ها و حالت‌های او روی صحنه تئاتر یا پرده سینما رؤیت می‌کنیم. بلند داد زدن، آرام نجوا کردن یا آمیزه این دو که خسرو شکیبایی استاد اجرای لحظه‌های طلایی آن بود، سبک هیچ بازیگری - حتی او که او بود - را نمی‌سازد، بلکه مسیر رسیدن او به آن لحظه‌هاست که سبک خاص او به حساب می‌آید.

سختی و بدبختی هم این است که هم خود مسیر و هم نوع پیدا کردن نشانی آن، برای خود بازیگر به شدت توضیح ناپذیر است. از قضا و از جمله ما بر همین مسند تحلیل بازیگری، می‌خواهیم بکشیم این مسیر و مسیریابی بازیگر را روی میز تشریح بگذاریم. البته که گاهی شدنی نیست. تشریح نشدنش با زبان خود بازیگر، باور بفرماید نتیجه این نیست که او بخواهد راز کارش را به کسی نگوید و «فوت کوزه‌گری» را نزد خودش نگه دارد، بلکه این نگفتن، محصول کیفیت بیان‌نشدن کار است. همان گونه که بعد از تلاشی هرچند ناکامل برای بیان آن، نباید به دام تقلید از آن مسیر

رسیدن به نقش افتاد. مؤخره کتاب نگارنده ارزش و ژرفای نگاه در بازیگری که هیچ نمی فهمم چه طور به زودی بیست سال از انتشار آن می گذرد، بیش از همه به مباحثه ای با رضا کیانیان در همین زمینه مکث می کرد: مثلاً بنده در فصل دوم آن کتاب با عنوان «نگاه خشمگینانه» توضیح می دادم که چه گونه نگاه گوشه چشم آنتونی کوین، خشم زامپانو نسبت به ماتو (ریچارد بیسهارت) را به غضبی از جانب توحش به آگاهی شبیه می کند و جاده (فدریکو فلینی، ۱۹۶۳) را در عین وجه اجتماعی واقع نمایانه، به اثری بهره مند از زبان تمثیلی. کیانیان هم معتقد بود این شرح جزئیات میمیک و چشم و حال و حالت نگاه و شکل فک و خطوط استخوان های صورت و غیره، باعث گمراهی بازیگران و به ویژه تازه کارها می شود. چون تصورشان این می شود که می شود با تکرار همین آناتومی و هندسه و میمیک، به همان نتیجه دست پیدا کرد. امروز آن کتاب و نوع نگرش آن را دوست ندارم و با آن که خاطر آقای محمدعلی سپانلوی فهیم و فقید بسی عزیز بود و هست، دلیل این که از پیشنهاد مشفقانه ایشان در ویراست دوم کتاب چشم پوشیدم، همین بی اعتقادی به محتوای کتاب بعد از گذشت دو دهه بود. اما نمی دانم چند درصد دلش ممکن است همین نکته ای باشد که کیانیان می گفت و در مؤخره، به خیال خودم پاسخ هایی برایش داشتم. ولی شاید مشکل همین باشد که دیدار لبخند شیطانی جک نیکلسن و تکرار آن لبولوچه کج کردن ها و آن دندان نمایی و آن چشم خمار کردن همزمان با این لبخند، با عرض معذرت روی رخسار اغلب آدمیان زنده جهان، حاصلی خنده آورتر از قلقلک برای امثال ما قلقلکی ها خواهد داشت! و مشکل ریشه ای تر این که خطا برداشت کردن این جزئیات اجرایی، برآمده از همان پندار باطل است که ظواهر بیرونی را مترادف با سبک بگیریم. خیر دوستان! سبک در بازیگری، شامل مراحل است که بازیگر را به آن ظواهر در لحظه های اجرای نقش، راهنمایی می کند. خود آن ظواهر، سبک نیست و اصلاً ماهیت سبکی ندارد.

کیفیات شمایل وار و ربط و بی ربطی آن به مفهوم سبک

پیش تر، از روندی گفتیم که طی آن، بازیگر تصور می کند مهر مؤلف بر کارهایش زده؛ اما جالب این است که روند مقابل و معکوس آن هم باز به تنهایی امتیاز سبکی به حساب بازیگر واریز نمی کند: اصرار بسیاری از بازیگران سینمای معاصر ما بر این که هرگز هیچ نقش مشابه نقش های قبلی شان ایفا نکرده اند، اگر گشوده نباشد، در بهترین صورت،

فرساینده است. روراست، از آن شعارهاست که آدمی آرزو می کند کاش داعیه دارانش جُسته و خوانده بودند ویژگی های شمایل وار در بازی کسانی چون گری کوپر، رابرت دنیرو، وودی آلن، کاترین دونوو یا سوفیا لورن، به سینماشناس های هر دوران چه شناختی بخشیده است: شناخت از شرایط زمانه و زیست طبقه ای که آن ها مظهر و شمایلش بوده اند، از قشر و قوم و راه و رسم زندگی کسانی که نمایندگی می کرده اند. از مردی که با نگاه و قدم برداشتنش به سادگی نجابت را رسم می کرد و رومن گاری سقوط در دوران رنگ باختن ارزش های او را با نام رمانش **خداحافظ گری کوپر** برچسب می زد تا زنی که مثل طیف متأسفانه آشنایی از زنان بعد از مدرنیته شهری، سرد، مبهم و رمزآمیز بود و کاترین دونوو راه او را به تصاویر سینمای مدرن گشود.

این شمایل نگاری نزد بازیگرانی که در مسیر زمان شاخصه یک نوع شخصیت فرهنگی، روانی یا اجتماعی می شوند، طبعاً از آغاز خواسته خودشان یا حتی کارگردان ها نیست. نمی شود برای این طرز تثبیت در گذر کارنامه کسی، نقشه ریخت. گاه اقتضای سینمای سرزمینی در یک دوره، گاه یک جریان و موج سینمایی، گاه ذائقه مخاطب و گاه همسویی شکل یک بازیگر با یک ژانر مشخص، اسباب این شمایل شدن را جور می کند. این با درافتادن به ورطه تکرار، یکی نیست اما گاه قابل اشتباه گرفتن است. به مارچلو ماسترویانی می گفتند «عاشق پیشه لاتینی تبار / **Latin Lover**». او نیز بارها بر این تأکید کرده بود که هیچ نمی داند از کی و چه طور به این لقب، مفتخرش کرده اند. ولی از آن سو، آن را انکار هم نمی کرد. با این مثال، دارم گریزی می زنم به آن عناد قدیمی بازیگران ایرانی نسبت به آن چه مردمان به واسطه اش آن ها را می شناسند.

محور مقاله ما بازیگران نیمه دهه ۱۳۸۰ تا امروز است و می خواهم بزرگی را مثال بزنم که همان اوایل این دهه یعنی در سال ۸۶ رخت از جهان بریست: آقای حمید قنبری. نامش را که آوردم، یاد چه افتادید؟ بله؛ دوبله خوش نمک کمدینی که خودش هم با عمری درازتر از آقای قنبری، تازه از دنیا رفته: جری لویس. ولی دعا بفرمایید که این یادآوری، آن دنیا به گوش و نظر آقای قنبری نرسد. چون خدایا مرز هیچ دل خوشی نداشت که به این واسطه او را به جا آورد. دوست تر می داشت که پیشینه پربارش در تئاترهای دهه ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ عامل شناسایی او باشد؛ این را بی شک بر یادآوری نقش هایی که برای مرحوم مجید محسنی در چند فیلم او بازی کرده بود، ترجیح می داد. ارزش آن نمایش ها و

نقش‌ها را بیش‌تر از صدای تودماغی و لحن عمدتاً لوس و اصوات عجیب‌وغریبی که برای افزودن نمک فیلم‌های جری لوییس از خودش درمی‌آورد، باارزش می‌دانست. میرایی هنر نمایش و این‌که از تئاتر بابت زنده بودن و اجرا شدن و تمام شدن و رفتن آن، فقط نمایش‌نامه است که به جا می‌ماند و فقط نمایش‌نامه‌نویس است که در تاریخ ثبت می‌شود، برایش مهم نبود. تئاتری کارکشته و متشخصی بود و می‌خواست صد سال نباشد آن محبوبیت عام که با صدای لوییس به دست بیاید.

در فضای فرهنگی ما این عملکردی تکرارشونده است: هنرمند می‌خواهد خود را از آن تصویر صمیمی که مردم به تبع یکی‌دوتا از کارهایش از او در دل و ذهن دارند، بکند و جدی‌تر و فرهیخته‌تر بنمایاند. اما وقتی بازیگری با این‌که مردم بابت یک کار تلویزیونی او را شناخته‌اند، کنار آمده باشد؛ وقتی به او برنخورد که به جای کامل آوردن نام خودش، با تداعی نام یک شخصیت مشهور که نقش او را بازی کرده، شناخته شود، اتفاق دل‌پذیری روی می‌دهد: تبار کار خود و جایی که نقش مؤثری در عاطفه و حافظهٔ مردمان اجرا کرده را رصد می‌کند. دستاورد کم‌قدری نیست. فکرش را بکنید. اگر روح بازیگری را به تجربهٔ فلسفی دشوار «دیدن خود از نگاه دیگری» مانند کنیم، آن وقت این‌که مردم با چه نقش یا اگر یک نقش واحد نباشد، با چه نقش‌مایه‌ای یک بازیگر را به خاطر می‌سپارند، حادثه‌ای به‌مراتب تعیین‌کننده‌تر از هر جایزهٔ جشنواره‌ای را تحسین منتقدانه خواهد بود.

در همین سال‌ها، محمدرضا گلزار را داشته و داریم که شاید همه احتمال بدهیم دوست دارد در نقش‌هایی متفاوت، مثلاً در سینمای مدعی کیفیات «هنری» - به‌عمد توی گیومه - کار کند و از این اتهام‌های دم‌دستی که همواره به ستاره‌ها زده شده، خود را برهاند و تجربهٔ متعالی شخصیت جهان در بوتیک را تکرار یا تکمیل کند. اما به جای نگرانی از بابت این اتهام که «ستاره‌ها بازیگران قهاری نیستند و فقط نان چهره‌شان را می‌خورند» و غیره، از نخستین گفت‌وگوی مبسوط خود در مطبوعات تخصصی که برادر بزرگ و رفته‌ام علی معلم با او داشت، حواسش به موضوع مردمی دیگری بود و حرف‌هایی زد که موجب شد عنوان آن گفت‌وگو این جمله باشد: «در مهمانی مردمان پذیرفته شده‌ام». این درک از جایگاه داشتن در میان مردم همچنان در او و با او بوده و بوده تا امسال که بابت همین «حضور مؤثر در جایگاه ستاره در هر دو عرصهٔ سینما و نمایش خانگی، جایزهٔ ویژهٔ هیأت داوران جشن دنیای تصویر در دورهٔ هفدهم» را به او اعطا

کردیم، بعد از مراسم می گفت که نگران بوده کسی بعد از اهدای جایزه اش، بگوید حالا دیگر از گلزار توقع می رود قالب کاری اش را عوض کند و فیلم های چنان و چنین بازی کند! همین که از این نگرانی تعجب کردیم و در پایان نقل قول از او، علامت تعجب گذاشتم، خوب لو می دهد که عناد بازیگران با بخش محبوب القلوب کارشان تا چه اندازه عمومی است؛ و در عوض این تلاش برای اصرار بر این که من هنرمندم و هنرمندی جدی و متفاوت و دیرهضم نیز تشریف دارم، برای مان باورپذیرتر است و تعجب کمتری برمی انگیزد. به این معنا، گلزار به واقع همان ستاره ای است که ظرفیت این محبوبیت را دارد (شاهد بوده ام که وقتی در سالنی به شدت عرق می ریخت، در جواب هر کسانی از بین مردم که می پرسیدند آیا می توانند با او عکس بگیرند، با خوشرویی می گفت «من که از خدامه!») و ظرافت های آن را هم به وقتش فهم می کند (از تماشای هوش هیولاصفتانه او در بازی به نقش «مدیوم»ی که انگار از دنیایی دیگر آمده و دوست نزدیک صدام حسین است در **مادر قلب اتمی** به شگفت خواهید آمد).

این پذیرش داشتن بازیگر در قبال کارهایی با اقبال همگانی تر، بدیهی است که «سبک» او را در پی ندارد. اصلاً دخلی به مبحث سبک به معنای تئوریک خود ندارد اما سندیتی دارد مبنی بر این که بازیگر با برخورد مخاطب یعنی آن کس که هدف نهایی هر تلاش او برای تأثیرگذاری به شمار می رود، مشکلی احساس نمی کند. نمی توان گفت که بازیگری با شناخته تر شدن مثلاً بابت یک سریال که پخش آن در تلویزیون باعث رفتن تصویر او به خانه ها و سر سفره های مردم شده، الزاماً شمایللی از یک طیف پدید آورده است. اما می توان با اطمینان دانست که بازیگر آشتی با این محبوبیت نزد عوام، از «تبار»ی که برایش قائل می شوند، آگاه است. می داند مردم او را چه گونه و از چه قشری و با چه منشی می بینند. چنین بازیگری، به آن روح بازیگری که وصفش آمد، نزدیک است؛ زیرا آداب اولیه بازیگری را در این زمینه که خود را از چشم سایرین ببیند، به جا آورده است.

خودمان نباید بدانیم از کدام تبار هستیم؟

بار دیگر اجازه می خواهم به فیلینی و فرزانه گی طنزانه اش رجوع کنم تا سر بحث این بند از مطلب، به خوبی باز شود. درباره مارچلو ماسترویانی می گوید: «کشف هر دوی ما این بود که در برخورد با زندگی و در رابطه هامان شگردهای

پنهان یکسانی داریم. این گونه بود که توافقی عالی شکل گرفت. از او خواستم ده کیلو لاغر شود. همیشه قبل از شروع هر فیلم از او می‌خواهم خودش را لاغر کند و حاضرم هر کار ممکنی بکنم تا او اندکی بیش تر بی‌قرار و عصبی به نظر برسد!»!

درک درخشانی است که همزمان با پیش رفتن کارنامه یک بازیگر، بدانیم بعدها بابت این‌که تبارش به کدام رگ و ریشه می‌رسد، نزد مردمان و در تاریخ ماندگار خواهد شد. ماسترویانی به طور مشخص، شمایل نوعی نقش نبود و گستره کارهایش فراتر از این حرف‌ها رفت. اما دیدن صورتش همان گونه که در آغاز نوشته آوردیم، تداعی‌کننده سینمای مدرن و تردیدهای این سینما در ذات انسان است؛ در باورها و اخلاق و معنویت و روابط عاطفی و همه آن‌چه انسان عهد کلاسیک هنر، در آن‌ها شک نمی‌کرد. تبار ماسترویانی و سؤالی که در اخم و چشم‌هایش نهان بود، به این نوع انسان اهل تشکیک می‌رسد. حتی وقتی دارد کم‌دی تکرارنشده مهم‌ترین حادثه پس از پیاده شدن انسان بر روی کره ماه (ژاک دمی، ۱۹۷۳) را بازی می‌کند، نگاهش در اغلب سکانس‌های انجام آزمایش‌های پزشکی در فیلم، با همان پرسش و ابهام همراه است. انگار دارد به عنوان یک موتیف زیرمتنی آن را حفظ می‌کند و هر خنده و سلام‌وعلیک و دست دادن و حرکت روزمره دیگر را روی این زیربنا می‌سازد. بهت سر جایش است؛ فقط به‌ناچار باید با آن سر کرد و به بقیه کارهای روزمره و از جمله مصاحبه‌ها و مواجهه با مردمی که دارند به تو می‌خندند، رسید. چرا می‌خندند؟ نام دیگر این فیلم فرانسوی که در اکران جهانی با آن شناخته شد، روایت را برای تان خلاصه خواهد کرد: **مرد اندکی آبستن!** بله، مردی از طبقه متوسط و معمولی به اسم مارکو مازتی با بازی مارچلو از همسرش ایرنه (کاترین دونوو) باردار می‌شود و فیلم در دهه‌ای که آغاز اپیدمی بحث‌های فمینیستی است، جابه‌جا شدن زن و مرد در مراقبت‌ها و دکتر رفتن‌های پس از بارداری را محور رویکرد پارودیک خود قرار می‌دهد. به خود فیلم و پایان‌بندی‌اش که به باورم محافظه کارانه و نتیجه‌نگرانی از واکنش همان فمینیست‌های وقت و فشارهای احتمالی آن‌ها در رسانه‌ها و فضای عمومی است، در این نوشته کاری نداریم اما می‌خواهم به لحاظ شناخت بازیگری عرض کنم حتی این‌جا و در نقش و فیلمی تا این حد نزدیک به کاریکاتور با فضای بصری رنگارنگ و طراحی گاه فانتزی که به فراخور داستان اندکی خیالی‌اش (!) دارد، باز هم می‌شود رد آن تبار «مرد مردد» دوران مدرن را در صورت و نگاه ماسترویانی یافت. معنایش چیست؟ بازیگر از

آن بی‌یقینی که مردم در نقش‌هایش دیده و دوست داشته‌اند، از این‌که نماینده درس‌خوانده‌های اروپای دهه ۱۹۶۰ به بعد در فیلم‌های مرتبط با سوءظن آدمی نسبت به اساسی‌ترین مسائل زندگی بوده، نه تنها در نمی‌رود؛ بلکه حتی در ژانر و زیرژانرهای دور از آن سینمای مدرن متمرکز بر «پرسش‌های بی‌پایان» (تعبیری که از آقای بابک احمدی در وصف سینمای اینگمار برگمان وام گرفته‌ام) هم خودبه‌خود ما را به یاد آن می‌اندازد. این، در فیلمی با غرابت اتفاق اصلی داستان این کم‌دی پیشروی ژاک دمی، نه تنها از جنس آن تلاش بازیگر برای تحمیل نشان شخصی خود بر دنیای فیلم نیست، بلکه به سود روایت و طنز فیلم هم عمل می‌کند: تلویزیون و جامعه پزشکی دارند مرد را همچون استثنایی در تاریخ علم و زناشویی مطرح می‌کنند؛ اما خود او با آن طرز نگاهی که گفتیم، هرگز با این ماجرا کنار نمی‌آید و هنوز نمی‌تواند بپذیرد که شکمش بالا آمده! به نظر تان این میمیک و قیافه، کم‌دی موقعیت را به اوج نمی‌رساند؟

حالا سری به همین اطراف خودمان بزنیم. بینیم وقتی فعالیت بازیگری با وجود تنوع تجربه‌ها، خصلتی مشهود دارد و به همان مشهور می‌شود، تا چه اندازه خود را درست می‌بیند و این خصلت را اگر نه تقویت، بلکه دست‌کم قبول می‌کند؟ حامد بهداد را بیش از هر چیز، با چه رفتاری می‌شناسیم؟ چه آن‌ها که نزدشان محبوب است و چه کسانی که نسبت به محبوبیت او با تنگ‌نظری موضع می‌گیرند، همه متفق‌القول او را با رفتار و گفتار نامتعارفش به جا می‌آورند. از قدیمی‌ترین گفت‌وگوهای تلویزیونی‌اش، هرگز در قاب محافظه‌کار رسانه رسمی ما نمی‌گنجید و گاه این نگنجیدن، جلوه فیزیکی هم به خود می‌گرفت. یعنی دست‌های حامد در حین حرف زدن از قاب بیرون می‌زد. هر وقت روی صحنه رفته، حرف و حرکت‌هایی خاص خود داشته و از آن متانت تصنعی - بخوانید خشکی - اتفاق‌های روی صحنه مراسم سینمایی، دور بوده است. در جشن «دنیای تصویر» وقتی برای نقش افسر عراقی عاشق و ناکام روز سوم (محمدحسین لطیفی، ۱۳۸۵) جایزه می‌گرفت، تندیس حافظ بزرگ و تزئینی روی صحنه را با آن وزن سنگینش از جا بلند کرد و دور صحنه چرخید. در بسیاری گفت‌وگوهای شفاهی یا مکتوب، به‌صراحت از این‌که «بهترین» خطاب شدن را حق خود می‌داند، حرف زده و از پرونده پزشکی آقای کیارستمی و اعتراض‌های مربوط به آن تا ابراز ارادت به بهروز وثوقی و مارلون براندو و کندو (فریدون گله، ۱۳۵۴) و بسیاری پدیده‌ها که چندان مصلحت‌اندیشانه نیست، همواره با صراحتی تعجب‌آور برای بسیاری از محتاطان، اظهارنظر کرده است. در یک برنامه دوربین مخفی با اجرای استودیویی

رامبد جوان، وقتی یک دستیار کارگردان در خیابان با ظاهر یک نابینا کنار او می ایستاد و از حامد می خواست او را به آن سوی خیابان ببرد و بعد به اسم صدایش می کرد و معلوم می شد طرف نابینا نیست، بهداد آرام یکی توی صورتش می زد و بعد در استودیو به رامبد می گفت از بچگی می دانسته بار اولی که مقابل دوربین مخفی قرار بگیرد، اگر شوخی خرکی و پرت و پلاپی در کار باشد، طرف را خواهد زد! همان جا می گفت با این نظریه شعارزده مطلوب نگرش رسمی به شدت مخالف است که می گویند بازیگر و به طور کلی هنرمند باید الگوی مردم جامعه خودش باشد! می گفت بازیگر هم انسان است و حرفه ای را برگزیده که به هنر مورد علاقه اش ربط دارد. هیچ سندی را دال بر این که بناست الگوی اخلاقی به مردم ارائه بدهد، امضا نکرده.

تمام این ها با تمام درستی هاشان، نامعمول اند. کمی از تعارف ها فاصله بگیریم: با هنجارهای رایج جامعه فرهنگی محاسبه گر و عافیت طلب ما، گاه حتی دیوانه وارند. اساساً شبیه رفتار کسی هستند که سرش برای دردسر درد می کند. حامد بهداد با همین ها حامد بهداد است. بدون این ها لطف و جنبه منحصر به فرد خویش را نخواهد داشت. حالا چه طور می شود که خود او از شنیدن صفتی در این ابعاد از زبان فریدون جیرانی، بر او می تازد؟ چرا باید این که جیرانی چند سال پیش روی آنتن زنده برنامه هفت در دوران اجرای خودش گفته که «مردم حامد بهداد را با طرز خاص حرف زدن و رفتار و به اصطلاح با دیوانه بازی هایش می شناسند»، به حامد بر بخورد؟ مگر کسی او را به عنوان یک بچه مثبت آرام متعادل سربه زیر می شناخته که باید جنون آمیزی و دیوانه واری، به نظرش توهین تلقی شود؟ مگر وقتی در مصاحبه ای صحبت از نقش او در این زن حرف نمی زند (احمد امینی، ۱۳۸۱) شده بود، به روشنی نمی گفت که با رفتن تا ته خط «بچه بد» بازی کردن، می خواسته در مقابل آن تصویر منزه دروغ بافی که سریال های صداوسیما از جوان ایرانی نشان می دادند و مظهرش زنده یاد حسن جوهرچی بود، موضع بگیرد؟

کسی که این گونه تمایل به جنون هنرمندانه و دوری از آرامش تصنعی مطلوب نهادهای متکی به شعار را اختیار می کند، چرا باید «دیوانه بازی» را مترادف با دیوانه خطاب شدن بداند و آن را اهانت بخواند؟ آیا جز این است که بار دیگر داریم با همان ویژگی بازیگر ایرانی مواجه می شویم که از تبار کار خود، از آن زنگ و ضربی که در گوش مخاطب با

کار آنها به صدا درمی آید، اعراض می کند یا می خواهد از آن روی بگرداند؟ آیا این همان خصوصیت نیست که بازیگر می خواهد بگوید من آن نیستم که شما می بینید و آن گونه نیستم که به خاطر سپرده اید؟

بار دیگر گلایه بهداد به فریدون جیرانی در گفت و گوی تصویری آن دو در برنامه اینترنتی **سی و پنج** را ببینید که در آن، «دیوانه بازی» را توهین می انگارد؛ بعد این حرف های او را در گفت و گویی که برای شرح نقش و بازی جنون آمیز او در فیلم جنون آمیز **آرایش غلیظ** در همین مجله انجام دادم، بازخوانی کنید تا ببینید این جا که داشته در وصف حمید نعمت الله حرف می زده، مانند صفت های مزین به واژه «جنون» که من به کار بردم، قصدش توهین بوده یا تمجسد؟: «حمید از آن هنرمندهایی است که به مرور شاهد رشد خودش است؛ چه در مسائل روانی و درونی و چه تعامل با جهان بیرون. مثلاً در مورد تعاملش با هادی مقدم دوست می گوید منطق قصه و چارچوب آن را هادی مشخص می کند اما انرژی و جنونی که می بینی مال من است. حمید آدم سرگشته ای است. انرژی بی در و پیکری دارد. زخم هایی دارد که به سختی درد آن ها را مهار می کند. اگر لحظه ای دست از این کار بردارد منفجر می شود. این هوش مسعود (نقشی که حامد در **آرایش غلیظ** داشت) و جنون هر لحظه اش که منجر به متلاشی شدن می شود را در خود حمید می بینم».

- نقل قول های مارچلو ماسترویانی برگرفته از **wikiquotes** و گفت و گوی مجله «پلی بوی» با او

- نقل قول های فدریکو فلینی برگرفته از یادداشت او در مقدمه کتاب **مارچلو ماسترویانی** نوشته ماتیلده هاچ کافلر / ترجمه عقیل قیومی محمدی / مجله «دنیای تصویر» / شماره ۹۶ / مهر ماه ۱۳۸۰