

در ورطه تکرار نقش یا بر قلّه «بازیگر مؤلف»؟

خسرو شکیبایی؛ بدعت‌ها و آفت‌های مسیر ده ساله

چاپ شده در : مجله دنیای تصویر

زمان انتشار : نیمه بهمن ماه ۱۳۷۷

این مقاله به انگیزه برنامه تجلیل از خسرو شکیبایی در جشنواره هفدهم فجر نوشته شد و طبعاً کارنامه بازیگری او را تا آن زمان دربر می گیرد. بعدتر، درست ده سال بعد از این که او درگذشت، مطلب دیگری درباره همین بحث هایی که در مورد او و اتهام تکرار نقش حمید هامون همیشه مطرح می شد، برای ماهنامه فیلم نوشتم که بالای همین مقاله، در همین بخش "بازیگری" سایت آمده است.

*

*

۱. از زمان شهرت و شناخته شدگی خسرو شکیبایی، هنوز ده سال نمی گذرد؛ و هرچند در پس نقطه عطف و - به زعم من - نقطه عزیمت اصلی کارنامه هنری او یعنی هامون (۱۳۶۸)، بیش از ربع قرن کار و تجربه نهفته بود، همچنان می توان گفت که او راهی دراز را با سرعتی چشمگیر پیموده است؛ دست کم برای دستیابی توأمان به اعتبار حرفه ای و محبوبیت همگانی. زمان مورد نیاز او کمتر از آن بود که تصور می شد. افزون بر این، او این موقعیت نادر و استثنایی را یافت که برخلاف اغلب بازیگران مورد علاقه عامه تماشاگر، در دوران جوانی چندان مطرح نشد و در نتیجه، مردم او را به عنوان ستاره ای با جنبه های ظاهری و ویژگی های سطحی مورد نظرشان نشناختند؛ بلکه همواره از «قدرت نقش آفرینی» او سخن گفتند و از این زاویه به تماشای کارهای او نشستند. بی تردید در مجموعه بازیگران سینمای ایران، نمونه های دیگری هم داریم که اهمیت حضورشان همواره و صرفاً متکی بر هنر، توانایی و خلاقیت انکارناپذیرشان بوده و هیچ گاه از پیرایه هایی همچون ظاهر و حواشی و غیره برنیامده است. وانگهی به جرأت می توان گفت که هیچ یک از این بزرگان (مثلاً سعید پورصمیمی، داریوش ارجمند، سوسن تسلیمی و مهدی هاشمی) به لحاظ میزان اشتها و جاذبه ای که در نزد مخاطب عام دارند، با شکیبایی قابل قیاس نیستند. شخصاً بارها ناگزیر شده ام که

هنگام اشاره به ابعادی از شخصیت و کار آنان برای مردم، نقش‌های معدودشان در مجموعه‌های تلویزیونی را یادآوری کنم تا احیاناً طرف مقابل آنها را به واسطه‌هایی چون «بابای پسره توی در پناه تو»، «مالک اشتر»، «اون زنه توی سربداران» یا «هنرپیشه سلطان و شبان» بازشناسد! اما شکیبایی چنین نیست. مردم او را نه فقط از طریق نقش‌های تلویزیونی‌اش، بلکه همچنین در جایگاه بازیگر برجسته فیلم‌های مشخصی می‌شناسند و گاه حتی درباره زندگی خصوصی و شخصیت فردی او نیز اطلاعاتی دارند. کسی او را تنها به عنوان «مرادبیک روزی روزگاری» یا «آقای رضا صباحی خانه سبز» به خاطر نمی‌آورد؛ بلکه برای همه، او «خسرو شکیبایی» است.

۲. تعبیر «هنرمند مردمی» در این دیار همواره با سوءتفاهم همراه بوده و این رو، مصداق‌های عینی آن عموماً پیامدهای ناگوار و گریزناپذیری داشته است. در حیطه سینما، یک سوی این جریان را تن دادن به همه خواسته‌ها و سلیقه‌های عامه مردم تشکیل می‌دهد و سوی دیگرش به توجیه‌تراشی‌های شعارگونه در باب تعهد هنرمند و لزوم جلب مخاطب و ضدیت با «هنر ناب» و «هنر برای هنر» و غیره منتهی می‌شود. برآیند حاصل از تأثیرات این دو تلقی، معمولاً به این نقطه می‌انجامد که سینما صرفاً به ابزار سرگرمی تنزل یابد، با سیرک و پارک تفریحات هم‌تا و همانند گردد و جایی برای خلاقیت و آفرینش هنری در عرصه آن باقی نماند. صرف‌نظر از این‌ها، تاریخ و تجربه نشان داده که جامعه ما برای هنرمندان محبوبش فرجام چندان خوشی در نظر نمی‌گیرد و این حکم به اسطوره‌ها و قهرمانان مردمی سایر زمینه‌ها (مثلاً ورزش) نیز قابل تعمیم است. به ندرت می‌توان کسانی را یافت که مدتی پس از جلوس در جایگاه «هنرمند مردمی» این سرزمین، نوعی احساس یأس و ندامت را در خود سراغ‌نگیرند. رخت بریستن امنیت و آرامش از زندگی خصوصی، افت و نزول جنبه‌های کیفی کارها و اینکه «آنچه به دست آورده‌اند، به آنچه از دست داده‌اند، نمی‌ارزد»، تنها سه دلیل کلی از مجموعه دلایل پدید آمدن این حس است. و البته از یاد نبردیم که این‌ها

برای هنرمندی که هنوز و همچنان به حفظ اعتبار خویش، تثبیت و تداوم ارزش روند فعالیت‌هایش و ارتقاء سطح اندیشه و نگرش مخاطب بها می‌دهد، بسی رنج‌آورتر و در نتیجه، احساس بطلان و ندامتی که گفتیم، ژرف‌تر خواهد بود.

حالا شاید راحت‌تر بتوان به پاسخ این پرسش رسید که آن محبوبیت منحصر به فرد و همگانی شکیبایی برای هنرمندی چون او، به منزله نوعی امتیاز و فضیلت است یا هشدار و زنگ خطر؟

۳. زمانی چنین نبود. زمانی شکیبایی تنها بازیگری کم و بیش شناخته شده - یا تازه شناخته شده - بود که به خاطر توقیف خط قرمز (۱۳۶۱) کسی حاصل امیدبخش کارش را ندیده بود، در دزد و نویسنده (۱۳۶۴)، رابطه (۱۳۶۵) و ترن (۱۳۶۶)، حضوری متعارف و قابل قبول داشت و در شکار (۱۳۶۶) و مجموعه مدرس (۱۳۶۶)، درخشش غیرمنتظره و غافلگیرکننده‌ای از خود نشان داده بود. اما غافلگیری اصلی با هامون جلوه‌گر شد. شاید این اشاره مکرری باشد. اما آنچه که همچنان جای درنگ و تأمل دارد و در طول این سال‌ها که همه از بازی شکیبایی در این فیلم مهرجویی به عنوان الگویی بارز و بدیع یاد کرده‌اند، هنوز به درستی مورد اشاره واقع نشده، تحلیل ویژگی‌های مختلف آن و شرح علل اهمیت کلیدی آن در کلیت سینمای دو دهه پس از انقلاب ایران است. نام شکیبایی در همه گزینش‌ها می‌آید و نقش‌آفرینی‌اش در هامون، از سوی همگان و به طور مداوم، ستایش و تقدیر می‌شود. ولی کمتر کسی بر این نکته اصرار دارد که دلیل یا دلایل این تحسین تاریخی را بازگوید و این رهگذر، احیاناً به بازتاب‌های آموزشی و تجربی تحلیل خود نیز نیم‌نگاهی بیفکند. نکته ویژه در اینجاست که با گذشت نزدیک به یک دهه، دیگر نمی‌توان به حضور شکیبایی در هامون، صرفاً به عنوان یک «اتفاق» یا «پدیده» مهم در سینمای ایران نگریست و تنها از این زاویه بدان اشاره‌ای گذرا کرد. اکنون دیگر این حضور به انحاء مختلف، از محدوده زمانمند پدیده‌ها فراتر رفته و جایگاهی تاریخی یافته است. تجلی این امر را می‌توان از سویی در تکرار برخی از تمهیدات

خاص شکیبایی و مهرجویی برای بازنمایی معضلات و کشمکش‌های درونی حمید هامون در فیلم‌های سایرین دید [مثلاً صحنه فحاشی به خود در آینه که بعدها از فیلم عروس (۱۳۶۹) تا مجموعه سرنخ (۱۳۷۶)، بارها تکرار شد] و از سوی دیگر، در تأثیر آشکار و محسوس هامون بر پرداخت شخصیت‌های مشابهی در فیلم‌های دیگر که گاه خود شکیبایی ایفاگر نقش آنان بود [مثلاً فیلم خواهران غریب (۱۳۷۴) و مجموعه خانه سبز (۱۳۷۵)] و گاه دیگران [مثل فیلم برج مینو (۱۳۷۶)].

با برشمردن مهمترین وجوه کار شکیبایی در هامون، هم به تحلیل مورد نظر دست می‌یابیم و هم می‌توانیم چگونگی شباهت‌ها و تأثیرپذیری‌های گفته‌شده را تبیین کنیم:

الف) هامون به عنوان نمونه‌ای از «روشنفکر امروزی»، بیش و پیش از هر چیز با مشخصه «تشتت فکری» تعریف می‌شود و موجودیت پیدا می‌کند و بنابراین، سرگستگی دایمی و پیوسته او در شناخت ذهنیات و مکنونات درونی و حتی تمایلات رفتاری‌اش اهمیت ویژه‌ای دارد. از این‌رو، سردرگمی هامون در میان عوالم و گرایش‌ها و احساس‌های گوناگون و متناقض، در نگاه سرگشته و حیران شکیبایی متبلور می‌شود و تا جایی پیش می‌رود که ما رفته رفته هامون را نسبت به همه چیز، نامطمئن و بلا تکلیف می‌بینیم. (بیشتر در قسمتی از سلسله مقالات «ارزش و ژرفای نگاه در بازیگری» بر این جنبه از شخصیت هامون و بازی شکیبایی متمرکز شده‌ام: «تلفیق چند احساس در یک نگاه» / دنیای تصویر / شماره ۴۸ / مرداد و شهریور ۷۶ / صفحات ۶۰ تا ۶۳).

ب) نتیجه طبیعی این وضعیت ذهنی و روحی خاص حمید هامون، آشفتگی و پریشان‌حالی اوست. شکیبایی برای القا و انتقال این حالت، از شگردی بهره می‌گیرد که به تدریج همچون نوعی «سبک» در تنظیم حرکات و جلوه‌های بیرونی بازی او به کار می‌رود، بدین معنا که تقریباً هیچ جمله‌ای را بدون تکان دادن سر و دست یا احتمالاً قدم زدن، نشستن، برخاستن و حرکات دیگر بازگو نمی‌کند و این جنبش یکسره و

بی‌قراریِ ظاهری، طبعاً مخاطب را به درون متلاطم و بی‌قرار هامون ارجاع می‌دهد. در آن ملاقات‌های سرخوشانه اولیه با مهشید (بی‌تا فرهی)، هنگام بحثو صحبت با آقای دبیری (عزت‌الله انتظامی)، در مطب دکتر سماواتی (جلال مقدم) یا در آسایشگاه بیماران روانی، هامون هیچ‌گاه آرام و قرار ندارد؛ بارها در طول صحبت سرش را چنان به این سو و آن سو می‌برد که موهایش بر روی پیشانی‌اش می‌ریزند، عینکش را روی بینی و گوش‌ها جابه‌جا می‌کند، دستانش را در جهات و زوایای مختلف به حرکت درمی‌آورد و... همین جزئیات ظاهراً کم‌اهمیت، از آشوبی که در درون او برپاست، خبر می‌دهند.

ج) شکل و شیوه بیان استثنایی شکیبایی در این فیلم، تا آن زمان در تاریخ سینمای ایران بی‌سابقه بود و هنوز هم‌تایان کم‌شماری دارد (خود شکیبایی در سارا (۱۳۷۲)، سرزمین خورشید (۱۳۷۵)، خواهران غریب و خانه سبز، رضا کیانیان در درد مشترک (۱۳۷۴) و آژانس شیشه‌ای (۱۳۷۶)، حبیب رضایی در آژانس شیشه‌ای و... علی مصفا و سعید پورصمیمی تقریباً در تمام نقش‌آفرینی‌هایشان، تنها نمونه‌های به‌کارگیری این نوع بیان محسوب می‌شوند).

این شیوه همان چیزی است که در همه سطوح خوب و بد سینمای آمریکا از مدت‌ها پیش مرسوم و متداول گشته و یکی از موارد بارز و برجسته آن، طرز دیالوگ‌گویی وودی آلن و بقیه بازیگران فیلم‌های اوست؛ روشی که طی آن، بازیگر دیالوگ‌ها را به لحاظ روانشناختی «از آن خود» می‌کند و بعد به جای اینکه آنها را به طور واضح و رسا بیان کند، به گونه‌ای کاملاً طبیعی و با واژگان و تعبیری که به راحتی در دهانش می‌چرخند، باز می‌گوید. برخی جملات را به صورت بریده و جویده به زبان می‌آورد، گاه چیزی را زیر لب زمزمه می‌کند و... از همه مهمتر اینکه بارها به میان حرف دیگران می‌پرد و متقابلاً این فرصت را می‌دهد که دیگران حرفش را قطع کنند. صرف‌نظر از وجوه ناتورالیستی، این کیفیت بیان مخاطب را به همان شتاب و سراسیمگی وحشتناکی که زندگی هامون را از همه سو دربرگرفته، رهنمون می‌شود.

بدین ترتیب، شکیبایی و هامون عملاً سنگ بنای تازه‌ای را در فضای یکنواخت و پر از تکرار بازیگری متعارف سینمای ایران می‌گذارند که حتی در جایگاه منبع الهام و اقتباس نیز حائز اهمیت فراوانی است.

۴. اما توجه به کلیات و تأمل در نوعی بررسی مقایسه‌ای، به روشنی نشان خواهد داد که کار شکیبایی در هامون با چند «خرق عادت» محسوس همراه بوده است. در میان آنچه که برشمردیم، ویژگی «ب» همواره موجبات هراس و نگرانی بازیگران فیلم‌های ایرانی را فراهم می‌کرد. آنها که در بهترین سطوح سوابق حرفه‌ای، معمولاً از روی صحنهٔ تئاتر به جلوی دوربین سینما آمده بودند، از حرکت دادن دست‌های خود در هوا و در حین بازگویی دیالوگ، واهمه و حتی اکراه داشتند. از طرفی می‌ترسیدند که اینحرکات در صورت کندی و آهستگی، آنها را به «بازی تئاتری» متهم کند و از طرف دیگر، بازمانده‌های آن وقار و طمأنینهٔ رایج در بازی بر روی صحنه، مانع از آن می‌شد که میزان جنب‌وجوش، سرزندگی، تحرک و جست و خیزهایشان در فصول عادی و احیاناً داخلی، از حد معینی فراتر رود. به همین جهت، نهایت جنب‌وجوش بازیگران باسابقه‌ای چون انتظامی، رشیدی، مشایخی و... حتی نمونه‌های تازه‌تری چون الماسی، فرجامی و عبدی، به صحنه‌های دوبدن یا لحظه‌های مشخص کنش فیزیکی محدود و منحصر می‌شد. شکیبایی در هامون، زندگی عادی و لحظه‌های کاملاً معمولی نقشش را با جنبشی دایمی و بی‌وقفه درآمیخت و برای این کار، لزوماً نیازی به دوبدن، پریدن یا آکسیون فیزیکی چشمگیر مثل تعقیب و گریز و غیره نداشت. گویی هیچ‌گونه سکون و آرامش و مکتبی در حمید هامون نمی‌دید و صحبت‌های رایج خانوادگی، مکالمات کاری و شغلی و مراودات و تبادلات فکری او را در هر شرایطی با شتاب و سراسیمگی تلفیق می‌کرد. این کیفیت، احتمالاً در نزد آن نسل از بازیگران سینمای ایران که به خصوصیات بای کلاسیک خو کرده بودند، تا حدی سرسام‌آور قلمداد می‌شد. وانگهی با گذشت بیش از ۹ سال، بعید به نظر می‌رسد که دیگر خود آنها هم بتوانند معادل و مابه‌ازای دقیق‌تری برای قهرمان / روشنفکر نمونه‌ای مهرجویی بیابند؛ یا اصلاً قادر باشند این تصور را به

خود راه دهند که بدون این تکان‌های مداوم دست و سر و اندام حرکتی، به روشی دیگر هم می‌شد آشفتنگی حمید هاون را بر پرده تصویر کرد.

ویژگی «ج» از این نیز تکان‌دهنده‌تر می‌نماید. در شرایطی که هنوز سقف و حد نهایی اعتلای بازیگری از نگاه خبرگان این عرصه در سینمای ایران، بازی‌های کاملاً کلاسیک و - به زعم نگارنده - گاه «دُمده» برخی از مشاهیر سینمای کلاسیک آمریکا بود؛ در حالی که همه هنوز در ذهن یا به زبان، جیمز میسون را در لولیتا، کرک داگلاس را در شور زندگی یا چارلتون هستون را در بن هور و ال سید تحسین می‌کردند، شکیبایی در اینجا بدعت‌گذار شیوه‌ای شد که در سینمای دهه‌های هفتاد و هشتاد جهان با کار نوابغی چون وودی آلن، رابرت دونیرو، جک نیکلسون و مریل استریپ به اوج خود رسیده بود. تلقی عمومی و به شدت کلیشه‌ای رایج در کارگاه‌ها و کلاس‌های آموزشی بازیگری کشور، بر این پایه استوار بود که یکی از عناصر مهم «فن بیان» بازگو کردن کلمات و عبارات به شیوه‌ای «واضح و رسا» است و دیالوگ حتماً باید به نحوی گفته شود که «حتماً و الزاماً به طور کامل به بوم صداپرداری و گوش تماشاگر برسد و تمام کلمات آن مشخص باشد». پیشروی در این مسیر گاه تا آنجا صورت می‌پذیرفت که برخی، درست ادا کردن تمامی حروف و استفاده از «مخارج صوتی» دقیق را لازمه تمرین صدای بازیگر می‌دانستند. غافل از آنکه با آن معیار، مثلاً مارلون براندو به خاطر صدای تودماغی و شباهت مخرج حرف «V» به حرف «F» و همچنین تشابه طرز ادای حروف «L» و «N»، قاعدتاً «بیان بدی دارد!» در مورد همین شکیبایی، گاه شنیده می‌شد که چون مخرج حروف «س» و «ش» و همچنین «ز» و «ژ» در صدای او به هم شبیه است، «صدای نامناسبی دارد» یا «به خوبی فن بیان نمی‌داند!» هنوز هم اهالی تئاتر یا دوبله، گاه می‌گویند که با صداپرداری سر صحنه در سینما موافقت، به این جهت که «برخی بازیگران صدای خوبی دارند و می‌توانند به جای

خودشان حرف بزنند؛ در حالی که اهمیت صدای سر صحنه، نه در «صدای خوب» بازیگران، بلکه در استفاده از «صدای خود» آنهاست.

شکیبایی به مدد مهرجویی، خواسته یا ناخواسته به جنگ و مقابله با این پندارهای کلیشه‌ای برخاست و با نتیجه فاتحانه بس درخشان خویش، از میدان به درآمد. ناو همه حصارهای آکادمیک فن بیان را عملاً درهم شکست و جمله‌ها چنان بریده بریده، با نوسان‌های فراوان و متناوب صدایش و لحن کاملاً طبیعی و ملموس بازگفت که حتی بازیگران دیگر هامون، به ویژه انتظامی و فرهی ناگزیر شدند پابه‌پای او بیایند و به میان حرف‌هایش بپرند و گاه همان نوسان‌های لحن و صدا را به کار گیرند. در فصل بحث و جدل هامون و آقای دبیری در اوایل فیلم (در خانه به هم ریخته هامون) و همچنین در اواسط فیلم (هنگام صرف شام در خانه دبیری)، احتمالاً انتظامی بیش از همیشه با بازیگر مقابلش به صورت «پینگ پنگی» صحبت می‌کند و هیچ کس کاملاً ساکت نمی‌ماند تا به سبک متعارف و مرسوم و «کلاسیک»، دیگری به آرامی دیالوگش را بگوید و وقتی کارش تمام و صدایش خاموش شد، این یکی حرف بزند. فتحعلی اویسی و مرحوم حسین سرشار مجبور شده‌اند سریع‌تر از همیشه دیالوگ بگویند و حتی مواردی چون امرالله صابری یا مرحوم جلال مقدم که دیالوگ‌هایشان را با همان ریتم کند و کلمات واضح به زبان می‌آورند، نمی‌توانند در مواجهه دونفره، در حکم نوعی «ترمز» در برابر بیان ناتورالیستی شکیبایی عمل کنند. فصل مشاجره لفظی هامون و مهشید را به یاد آورید؛ آنجا که هامون پیچیدگی‌های درونی خودش و بحران مهشید را توضیح می‌دهد و مهشید به صراحت می‌گوید که «دیگر دوستش ندارد». سرعت تغییرات لحن و صدای شکیبایی، حیرت‌انگیز است. هنگام بازگویی دیالوگ «پس همه اون زمزمه‌ها، زندگی‌ها، عشق‌ها... دروغ بود؟»، شکیبایی تقریباً زمزمه می‌کند. اندکی قبل و بعد، مثلاً در گفتن جمله «تو داری به بحران شدید روحی رو میگذرونی و طبیعیه که از هر چیز و هر کس ممکنه بدت بیاد»، کاملاً فریاد می‌زند و... در نهایت، وقتی

با نگاهی افسرده و برآشفته، دمپایی را به طرف صورت مهشید می‌اندازد، ساکت و خاموش است و تنها از طریق چهره و چشم‌هایش، نوسان و تلاطم روحی حمید هامون را بازمی‌تاباند.

حالا مهرجویی می‌کوشد اغلب بازیگرانش را به این کیفیت دیالوگ‌گویی برساند و صرف‌نظر از آنکه گاه توفیق می‌یابد (مثل علی مصفا، لیلا حاتمی، یاسمین ملک‌نصر و گل شیفته فراهانی) و گاه موفق نمی‌شود (مثل نیکی کریمی و امین تارخ)، باید پذیرفت که جسارت او در به‌کارگیری این شیوه و حتی جسارت خود بازیگران در این حرکت متفاوت و خلاف جریان عادی سینمای ایران، به تسلط بی‌همتای شکیبایی در نخستین تجربه این‌چنینی کارگردان بازمی‌گردد. حالا کسانی چون مصفا، کیانیان، فرهی و شریفی‌نیا حتی در فیلم‌های دیگران نیز همین‌گونه حرف می‌زنند، بحث من مطلقاً به معنای تأثیرپذیری نیست. منظورم ایجاد جسارتی است که در نتیجه آن، «سبک» بدیع اندک جایگاه خود را می‌یابد و تثبیت می‌کند.

۵. کاری که رابرت دونیرو در گاو خشمگین (۱۹۸۰) کرد، هنوز در تاریخ سینما هم‌تابی ندارد. افزایش ۳۵ کیلوگرم وزن در مدت چند ماه، او را به تنها بازیگر تاریخ سینما از حیث «یگانگی تجربیات شخصی بازیگر و تجربیات نقشی در فیلم» بدل ساخت. اگر جیگ کاموتای مشت‌زن در فیلم اسکورسیزی در فاصله سال‌های ۱۹۴۱ تا ۱۹۶۴ به این اضافه وزن می‌رسید و مخاطب آن را نشانه از کارافتادگی، اضمحلال و استیصال فردی او می‌دانست، دونیرو در زمانی بسیار بسیار کوتاه‌تر چنان چاق و فربه شد و بعدها نیز هرگز نتوانست از «پُف» محسوسی که پشت پلک‌ها، روی گونه‌ها و نوک بینی او را پوشانده بود، رهایی یابد. در واقع او به خاطر بازی در این فیلم، خود را به گونه‌ای خودخواسته و زودتر از موعد، «پیر» کرد و در هم شکست.

اما به راستی اگر دونیرو پس از آن در تمامی فیلم‌هایش یا در اکثریت قریب به اتفاق آنها، همین شیوه و روند را در پیش می‌گرفت و دقیقاً همان بلایایی را که بر سر شخصیت اثر می‌آید، بر سر خود می‌آورد و ظاهر واقعی خود را با ظاهر قراردادی نقش یکی می‌کرد، ما می‌توانستیم اهمیت و ارزش و اعتبار این شیوه منحصر به فرد او را چنان بدانیم که امروز قدر می‌نهیم؟ یقیناً خیر؛ چرا که جذابیت بسیاری از «ابداع‌ها»، به لحظه شکل‌گیری نخستین جرقه‌های آفرینش آنهاست و به محض تکرار بیش از حد، به کلی از میان می‌رود، اکنون گمان می‌کنم خواننده مقصود مرا از این مقدمه ظاهراً طولانی، نیک دریافته باشد. اشاره به اینکه خسرو شکیبای در بسیاری از نقش‌های پس از هامون، دقیقاً و صرفاً همان ابزار و ویژگی‌ها و عناصر را دوباره و چندباره به خدمت گرفته، در مباحث سینمایی این سال‌ها چندان تازگی ندارد. در واقع اگر به نظر می‌آید که برای تحلیل شیوه بازی شکیبایی در این مطلب، به هامون بسنده شده، دلیلش فقط و فقط همین نکته است که می‌توان همان تحلیل را برای نقش‌های او در ابلیس (۱۳۶۹)، جستجو در جزیره (۱۳۶۹)، سارا، یکبار برای همیشه (۱۳۷۱)، بلوف (۱۳۷۲)، یکی از و نقش پری (۱۳۷۳) یعنی اسد، درد مشترک (۱۳۷۳)، خواهران غریب، عاشقانه (۱۳۷۴)، روانی (۱۳۷۶) و خانه سبز تکرار کرد. ما البته این همه را عامل کاهش جذابیت حضور او در هامون نمی‌انگاریم، اما زمانی می‌بینیم نقش‌های قبل از هامون تنها در برخی نکات جزئی (مثل سر خاراندن و تکان دادن طبیعی دست‌ها در مدرس) با ویژگی‌های برجسته ذکر شده همراه است، دیگر نمی‌توانیم آن را با تعبیری چون «بازیگران مؤلف» یا «شیوه‌های تکرارشونده و ماهر شخصی بازیگر» توجیه کنیم. شکیبایی برای خلق درست روش‌فکر امروزی جامعه ما در هامون به ابزاری نیاز داشت که طبعاً نمی‌تواند برای هر نقش و هر نوع شخصیت‌پردازی، مناسب باشد. اگر بازی او در درد مشترک، پری، خانه سبز یا سارا همچنان استادانه می‌نماید، به این جهت است که استفاده از آن ابزار با نقش‌ها او و فضای کل کار، همخوانی کامل دارد. اما وقتی پای تاجر نظرباز عاشقانه یا شخصیت‌های

روان پریش ابلیس و روانی به میان می آید، دیگر این تطابق موجود نیست و در نتیجه این تصور در ذهن مخاطب شکل می گیرد که شکیبایی برای بازنمایی هر چهره و نقشی، ناگزیر به تجربیات کارسازش در هامون پناه می برد و راه رفته را باز می پیماید؛ حال آنکه هر یک از نقش ها اساساً سبک و سیاق متمایزی را می طلبد و نمی توان تصویر آنها را با تصویر روشنفکر نمونه ای جامعه امروز در فیلم مهرجویی، یکسان و همانند کرد. اگر می گوئیم حضور براندو، دونیرو یا آل پاچینو در پس همه نقش های سینمایی شان آشکارا حس می شود و این ما را به اطلاق عنوان «بازیگر مؤلف» وامی دارد، معنایش آن نیست که آنها نقش سران خانواده های مافیایی و بیماران روانی و جوانان عصیانگر جامعه آمریکا را یکسان و با مجموعه ای از ابزار و عناصر ثابت، ایفا کرده اند. بلکه بدان معناست که رگه هایی از «وجود» خود را هر نقش به یادگار نهاده اند که مهر و نشان شخصی آنهاست و لزوماً در تمام نقش ها به یک شکل، تکرار نمی شود.

۶. پلیس سایه به سایه (۱۳۷۵) چنان عبوس و جدی و آرام و مرموز است که چندان شباهتی به اغلب نقش های شاداب و سرزنده و برونگرای شکیبایی ندارد. اسیر بازگشته در کیمیا (۱۳۷۳) آنقدر درگیر مصائب و دشواری ها و موقعیت های حساس و تلخ و جدی است که مجال برای شباهت یافتن با هامون و هم تایان شوخ طبع او نمی یابد. صفا در پری، آهسته و خاموش به سوی فلسفی و بن بست و خودکشی می رود و دکتر کسری در سرزمین خورشید، طوری در التهاب و هیجان بیرونی گرفتار است که نمی تواند به شیوه رها و آزادانه فیلم های دیگر بازیگر، تلاطم درونی خود را به نمایش بگذارد... و همین. تقریباً تمامی نقش آفرینی های «متفاوت» خسرو شکیبایی به مجموعه همین شخصیت های کم شمار محدود می شود. اما آیا این موضوع به خود او ارتباط چندانی دارد؟ آیا ذهنیت فیلمنامه نویسان و کارگردان های سینمای متوسط الحال سینمای ایران، همواره به استفاده از «طرح ژنریک» خو نکرده است؟ آیا «تیپ» یا «کارکتر» شکیبایی در فیلم های الوند، پوراحمد و داودنژاد، دقیقاً براساس خصوصیات فردی حمید هامون منهای

رشته پیونددهنده این خصوصیات یعنی «روشنفکری» او، خلق نشده‌اند؟ آیا همین نمونه‌های اندک، نشانگر این واقعیت نیست که شکیبایی برای رها شدن از سایه سنگین هامون، به نقش‌های متناسب و متمایزی نیاز دارد؟ آیا همین موارد ثابت نمی‌کند که محدودیت کار او، پیامد محدودیت و فقدان تنوع در امکانات و فرصت‌هایی است که پیش رویش قرار می‌گیرد؟

بیش و پیش از آنکه آرزوی رهایی او از زیر آن سایه گسترده را در سر بپرورانیم، همچنان و همچون همیشه برای محصولات خارج‌شده از تنگ‌ترین تنگنای این سینما یعنی عرصه فیلمنامه‌نویسی، «خلاقیت» و «بداعت» آرزو می‌کنیم.