بازیگری

بازیگر در نمای درشت

چشم‌انداز چهره

فاستر هیرش، ترجمه شهرام نجاریان

با نگاهی به گذشته هنگامی که به ما گفته می‌شود شخصیت کیست و چه می‌خواهد، اجرای تریسی نه تنها منطقی بلکه خاطره‌انگیز به نظر می‌رسد. بازیگر بدون نیاز به هیچ صحنه‌ی عظیم یا خطابه‌ای بلند و تنها به وسیله‌ی حضورش، نیروهای معنوی و فیزیکی درونش را نمایش می‌دهد. تریسی به دلیل امتیاز فیزیکی‌اش از عهده‌ی این کار برمی‌آید. موفقیت نه تنها به دلیل قدرت و توانمندی او به عنوان یک نماد امریکایی است، بلکه به دلیل خلق شخصیتی است که با خودش صحبت می‌کند، شخصیتی که همیشه در حال تفکر است. و مادامی که آن تک‌گویی درونی سیال، مبهم باقی می‌ماند، ورای توان شنیداری ما، لحن ملایم و مؤثری به خود می‌گیرد. در تمام اجزای صورت تریسی و در پشت چشمانش شعوری پرشور در تلاش و حرکت است.

گرچه ما در آخر، شخصیت‌هایی را که آن‌ها در کار پنهان کردنشان هستند خواهیم شناخت. اما در آثار برجسته‌ای از اسپنسر تریسی، بت دیویس، مریل استریپ و مونتگمری کلیفت با روش‌های آن‌ها در

پنهان کردن شخصیت‌هایشان آشنا می‌شویم. در *مرد بارانی* (۱۹۸۸)، داستین هافمن نقش یک دانشور ابله روان‌پریش را بازی می‌کند که صورتکش همیشه بر چهره‌اش باقی است و بازیگر سعی در مخفی‌ماندن در پشت چهره‌ی شخصیتی است که ناتوان از یک ارتباط طبیعی است. برای ایفای نقش یک انسان که در دنیای خودش محبوس شده، هافمن صورت و چشمانش را خالی از روح می‌کند و بخشی از کشش ما در تماشای فیلم به این خاطر است که بدانیم آیا می‌توانیم نگاه بازیگر را که از خلال شخصیتش به ما نگاه می‌کند ببینیم. اگر ما بتوانیم به هوشیاری خود او که از خلال چشمانش تراوش می‌کند پی ببریم، اجرای او لو رفته است.

بازیگران با حداقل حرکت مثل کیتن یا حداکثر حرکت مثل چاپلین صورت‌شان را به صورتک‌های کمیک تبدیل می‌کنند که با وجود این افکار شخصیت‌هایشان را منعکس می‌کنند

از آن‌جا که به نظر می‌رسد همواره در نقش‌های هافمن یک چشم نگهبان که از ورای شانه‌هایش به ما که او را می‌نگریم، نگاه می‌کند (معمولاً نقش‌های انتخابی هافمن او را در انتهای مخالف طیف بازیگری از یک مینی‌مالیست مثل تریسی قرار می‌دهد) از این رو او فوق‌العاده پرمخاطره بود. اما در حقیقت چشمان هافمن کم‌سو و پوشیده‌اند، انگار نوعی تحریک ضروری انسانی گمشده است. به طور خلاصه، هنگامی که احساسش را برای برادرش (تام کروز) بیان می‌کند، به نظر می‌آید که بیش‌تر می‌بیند و به روشی طبیعی ارتباط برقرار می‌کند، اما این ارتباط هرگز کاملاً انجام نمی‌شود. *مرد بارانی* ناگزیر در پشت صورتکش باقی می‌ماند.

صورت‌ها و صورتک‌ها

در زبان چهره، هم‌چون در زبان تن ـ اندام[1] مانکن‌ها، بازیگری هالیوودی دو طبقه‌بندی بزرگ را به وجود آورده است: چهره‌ها به صورت صورتک‌ها و نمادها و چهره‌هایی که زندگی درونشان را آشکار می‌کنند. اما هم‌چون در مثال‌های قبلی که تمام اجراها بر حول محور مهارت بازیگر در به نظر آوردن صورت‌ها در پشت صورتک‌هایی که شخصیت‌هایشان تظاهر به آن‌ها می‌کنند، می‌چرخد، نمونه‌ها اغلب روی یکدیگر تأثیر می‌گذارند. «صورت‌ها» و «صورتک‌ها» در واقع مفاهیمی بی‌ثبات‌اند و به تعبیری تمام صورت‌ها در فیلم‌ها در پشت صورتک‌هایی هستند که بازیگر از پس آن‌ها هویت‌های داستانی ـ نمایشی داستانی را وانمود می‌کند. هنگامی که من از کلمات استفاده می‌کنم، صورت‌ها احساسات را آشکار می‌کنند، حتی هنگامی که (مثل بالا) قصد یک شخصیت مخفی کردن یا خودداری از نمایش احساسات باشد. صورت‌ها به وسیله پیام‌هایی راهنما از درون، صاحب عمق و بعد می‌شوند، همان‌طور که در درجات متغیر، آن‌ها با واکنش مشخص شده‌اند و رو به سوی آشکارگی دارند یا با آن مبارزه می‌کنند. صورتک‌ها برعکس، در درجات متغیر در حالتی بدون هیچ تفاوت ملموسی یا تعدیلی منجمد شده‌اند. جایی‌که صورت‌ها هم‌سطح و هم‌عمق دارند، صورتک‌ها مات و بی‌روح‌اند، نقشه‌هایی حاوی اثرات و نشان‌های دنیایی که در آن است، اغلب با یک حسابگری زیاد، تماماً محو شده‌اند. آن‌جا که صورت‌ها برآشفته‌اند، صورتک‌ها واجد متانت و توازنی هستند که تنها در سینما ممکن است. صورتک‌ها نوعاً، بدون عیب و نقص فیزیکی یا احساسی هستند، آن‌ها قالب‌هایی هستند که چین و چروک‌های سال‌های عمر از آن‌ها زدوده شده‌اند. مانکن‌ها صورتک دارند. و در قلمرو رسمی فیلم‌سازی هالیوود صورتک‌ها بعضی اوقات دقیقاً آن چیزی هستند که مورد نیازند و بعضی اوقات درواقع می‌توانند هم‌چون صورت‌ها قوی و رسا باشند.

در سینما صورت‌ها برای نشان دادن رفتار و عملکرد واقعی انسان‌ها مجبور نیستند زیاد حرکت کنند، یا اصلاً کار زیادی انجام دهند. نگاه نزدیک و دقیق دوربین مانع از واکنش‌های شدید ایفاگران می‌شود و چه تکنیک آن‌ها درونی یا بیرونی باشد یا اصلاً تکنیکی داشته باشند یا نه، معمولاً حرکات صورتی خود را تا حد امکان کاهش می‌دهند. بر روی پرده

یک چشمک، یک حرکت ضعیف لب، یک انقباض فک یا گونه‌ها در نهایت وضوح دیده می‌شود. این مثال به‌خوبی نشان‌دهنده مینی‌مالیسم صورت است که یکی از رموز سبک‌های هالیوودی است. در پایان یک صحنه از **یک زندگی ربوده شده** دوربین به طرف گلن فورد که نقش شخصیتی مشکوک را بازی می‌کند، حرکت می‌کند، فورد با بت دیویس صحبت کرده که ایفاگر یک همزاد شیطان است که وانمود می‌کند خواهر خوب اوست. فورد به دلیلی که نمی‌تواند عنوان کند ناآرام است. اما او که هرگز زیاده‌گویی و غلو نمی‌کند چگونه سوءظن شخصیتش را ابراز می‌کند؟ او در حالی که به بیرون از قاب تصویر می‌نگرد چشمانش را باریک می‌کند. این تمام آن چیزی است که او انجام می‌دهد و برای این موقعیت کافی است.

پیش از نگاه کردن به بعضی صورت‌ها و صورتک‌های مثالی هالیوود، بد نیست که صورت‌ها و صورتک‌های بازیگران ساختارشکن را در نظر بگیریم. صورتک‌های بازیگران بزرگی هم‌چون صورتک‌های بی‌حرکت باستر کیتن و مارلن دیتریش و صورتک‌های بی‌قرار چاپلین و دیویس.

کیتن و چاپلین ضدگونه‌هایی هستند که با وجود تأثیری قابل مقایسه، به یک نقطه می‌انجامند، هر کدامشان خالق یک شخصیت تخت کمدی هستند که منعکس‌کننده‌ی احساس عالم‌گیر انسانی است. کیتن «صورت سنگی» با زیر پا گذاشتن مرزهای بازیگری سینمای رئالیست، جدی‌ترین، بی‌روح‌ترین و خوددارترین صورتک در تاریخ سینما را خلق کرد، چهره‌ای ظاهراً خالی از هر گونه احساس و جنبشی قابل تشخیص، البته به‌جز جنبش چشمان هوشیارش. صورت چاپلین، از طرف دیگر یک سفره‌ی متغیر از واکنش‌پذیری است. بازیگران با حداقل حرکت مثل کیتن یا حداکثر حرکت مثل چاپلین صورت‌شان را به صورتک‌های کمیک تبدیل می‌کنند که با وجود این افکار

شخصیت‌هایشان را منعکس می‌کنند. صورتک بی‌روح کیتن و صورتک زنده‌ی چاپلین سرشار از فعالیت‌اند. این بازیگران اصیل و بزرگ سینما با پیوند زدن احساسات گذرا و نهفته بر سطح تخت صورتک‌های کمیک، تمایزات معمول بین صورت‌ها و صورتک‌ها را بر هم می‌زنند.

چه شخصیت‌ها هالوهای عالم بی‌ثبات فیلم نوار باشند چه قربانی‌کننده‌های حیله‌گر، چهره‌ها در فیلم نوار تمایل دارند که به شکل شوم آرام و بی‌روح باشند

دیتریش مثل کیتن صورتش را مبدل به لوحی می‌کند که به وضوح حالت انسانی از آن زدوده شده است. بت دیویس مثل چاپلین از صورتش بسیار بیش‌تر از آن‌چه قاعده‌ی بازیگری روی پرده اجازه می‌دهد، استفاده می‌کند. مثل کمدین‌ها، گستاخی و جسارت آن‌ها شکاف‌های معمولی بین صورت‌ها و صورتک‌ها را فرو می‌ریزد.

کمال بی‌روح صورت دیتریش صورتکی است که برای دوربین ساخته شده است. و با این همه صورت سنگی او معجونی از رازهای هوس‌انگیز و یک طنز متوالی و بالقوه منفجرکننده است. منحصراً صورتک دیتریش یک زندگی شخصی دارد. دیتریش در فیلم *ضربه شیطان*[2] درنقش یک کولی با خونسردی اورسن ولز غول‌پیکر را این‌گونه خطاب می‌کند: «تو یک آشغالی عزیزم.» چنین چیزی دیگر هرگز نمی‌تواند در هیچ دوره از دوران کاری‌اش اتفاق بیفتد. در حالی که زمان و زیاده‌روی با بی‌توجهی حیوانی و با ولز رفتار کرده بود، دیتریش مصون از زوال به نظر می‌رسید، او شاید یک کولی اصیل نبوده باشد ـ او واقعاً نمی‌خواست باشد ـ اما هم‌چنان زنی لطیف و به سردی یخ بود. دیتریش در آخرین بازی تمام‌عیارش در فیلم *دادگاه نورمبرگ*، صورتکش را حفظ کرد. او به کمک جراحی‌های زیبایی مکرر و تمایل شخصی‌اش توانست توهم زنی سی‌وپنج ساله و همیشه جوان را برای بیش از سه دهه حفظ کند، که این خود یک رکورد بود. هنگامی که دیگر نتوانست از صورتکش محافظت کند از انظار عمومی ناپدید شد. در فیلم *مارلنه*[3] تنها صدایش شنیده می‌شود، صدای لرزان یک پیرزن آشفته.

درست برخلاف دیتریش، بت دیویس بر روی پرده سینما پیر می‌شد. جایی که دیتریش تنها یک صورتک برای محافظت داشت، دیویس در طول دوران فعالیتش صورتک‌های بسیاری پوشید. دیویس یک بازیگر شیوه‌گرا نیست. در بیش‌تر نقش‌هایش او در اوج است. برای نشان دادن خروش و میل شدیدی که بیش‌تر شخصیت‌هایش را برمی‌انگیزد، او با چشم‌هایش چشمک می‌زند و صورتش را کج و کوله می‌کند. هم‌چون چاپلین، او یکی از انعطاف‌پذیرترین و آشکارترین چهره‌های سینمایی را دارد. اجراهایش تمام عیارند، به جز در فیلم *پیروزی سیاه*[4] و هنگامی که ویلیام وایلر او را مهار می‌کند. اما اگر صورتک بی‌روح دیتریش اعماق شگفت‌انگیزش را پنهان می‌کند، صورت سرزنده و انعطاف‌پذیر دیویس اغلب شبیه صورتک است، یک کاریکاتور نمایشی. هر دو بازیگر الگوهای بدی برای تقلید هستند چراکه تقلید از روش آن‌ها قطعاً نابودکننده است. آن‌ها هر دو از نوع بازیگران رمزشکن هستند.

از صورتک‌های خوابگرد کی‌یر داله[5] و گری لاک وود در فیلم *ادیسه فضایی ۲۰۰۱* و آلن لَد و وورنیکا لیک در فیلم‌های نوار (سیاه) تا حالت واکنش‌پذیر مارلون براندو در فیلم *دربارانداز*، صورت‌های روی پرده را معمولاً می‌توان از جنبه‌ی انعطاف‌پذیری آن‌ها سنجید. در بعضی انواع فیلم‌ها مثل علمی ـ تخیلی و فیلم‌های ترسناکی که لیک و لَد در آن‌ها بازی کردند، سبک بی‌احساس دقیقاً آن چیزی است که مورد نیاز است. برای درام‌هایی چون *دربارانداز*، که در مورد رشد اخلاقی یک شخصیت است، یک تفاهم زنده مورد نیاز است. بیش‌تر بازیگران سینما باید بر اساس منحنی که از درجه صفر بازیگری ضدقهرمان فیلم نوار و فضانوردان خیره‌ی ادیسه به سمت روش خودانگیختگی مارلون براندو صعود می‌کند، بررسی شوند. نتیجه یک گالری از چهره‌های هالیوودی است که از نفوذناپذیرین صورت‌ها تا

نفوذپذیرترین صورت‌ها را در خود جای داده است.
یک فیلم سیاه امریکایی در بهترین حالتش یک داستان پلیسی جنایی با چرخشی روان‌شناسانه بود، یک سبک ساخته شده در استودیو که دنیایی مجرد خلق می‌کرد، دنیایی با نورپردازی سایه‌روشن، دیوارهایی ترسناک با سایه‌های هنری طراحی شده‌ی پشت‌دری‌های کرکره‌ای، نرده‌ها، پنجره‌های نرده‌دار و خیابان‌های استودیویی خیس از باران که اصلاً شبیه خیابان‌های واقعی نبودند. شخصیت‌ها در فیلم نوار قربانیانی هستند که هم‌چون در یک نمایش رویایی اکسپرسیونیستی آلمانی اسیر دست تقدیری هوسباز شده‌اند. آن‌ها انسان‌هایی گرفتار و مطرودند که گریزان از شیاطین درونی در دنیای شیطان‌صفت بیرونی گرفتار شده‌اند ـ مجموعه‌ای از ناهنجاری‌های روانی و جنسی آن‌ها را عذاب می‌دهند ـ و در نهایت در بهت و حیرتی عمیق با تقدیرشان ملاقات می‌کنند.
چه شخصیت‌ها هالوهای عالم بی‌ثبات فیلم نوار باشند چه قربانی‌کننده‌های حیله‌گر، چهره‌ها در فیلم نوار تمایل دارند که به شکل شوم آرام و بی‌روح باشند. حتی در دفاع در برابر بداقبالی یا به عنوان تجسم کامل آن. صورتک نوار نگاه تهی بازیگرانی که نمی‌توانند بازی کنند نیست. این ابهامی است که معنی و سبک آن را رمزگشایی می‌کنند. با چشمانی خیره و صدا و صورتی یخ‌زده، بازیگر نوار نسخه‌ی جنگ دوم جهانی مرد ماشینی است، رویاگریزی که به شکل برگشت‌ناپذیری به سمت کابوس سوق داده می‌شود.
ورونیکا لیک و آلن لَد در فیلم‌های *این اسلحه کرایه‌ای*[6] است و *کسوکب آبی*[7] و باربارا استانویک و فرد مک موری در فیلم‌های *غرامت مضاعف* و جون کرافورد در فیلم‌های *میلدرد پیرس* و *ترس ناگهانی*[8] و همفری بوگارت تقریباً در تمام فیلم‌هایش، نمونه‌های بارز خوابگردهای نوار هستند، ایفاگرانی که با نمایش احساسات در دامنه‌ای محدود در میان مرزهای منطقه‌ای نوار باقی می‌مانند. در این میان لیک و لَد زوج بی‌روح دهه‌ی چهل پارامونت، خواب‌روهای بی‌همتایی هستند که آن جهانی بودنشان با چهره‌های بسیار شبیه هم، پوست چینی و موی طلایی تقویت شده است.

آن‌ها با بازی در مقابل یکدیگر حسی از یک آیینه‌ی خوف‌انگیز را به وجود می‌آورند، یک دو نقش بازی کردن بصری دوجنسیتی. در فیلم *این اسلحه کرایه‌ای است*. لیک هنگامی که کلاه و بارانی او را می‌پوشد درواقع مبدل به بدن لَد می‌شود. حالات انسانی روزمره هرگز کمال خصوصیات صورت آن‌ها را برهم نمی‌زند، در این حالت تنها صداهای ثابت و یکنواختی از صورتک‌هایشان شنیده می‌شود، صدایی خشن و گرفته و در صورت‌هایشان تنها جنبش بسیار ظریف لب و دهانشان دیده می‌شود، یک پله بالاتر از زامبی صرف، سبک آن‌ها به طور ایده‌ال نوار و چه بتوانند چه نتوانند در حسی معمولی بازی کنند، نامربوط است. در فیلم‌های نوار آن‌ها حضوری به‌یادماندنی دارند.
در فیلم *این اسلحه کرایه‌ای است*، لد نقش یک قاتل حرفه‌ای تیزبین را بازی می‌کند که یک بارانی معمولی به تن می‌کند و یک کلاه خاکستری بر سر می‌گذارد که بر نیمی از صورتش را سایه می‌افکند. او بدون ترس و اکراه دو نفر را می‌کشد، سپس به رابطش می‌گوید: «من به هیچ کس اعتماد ندارم... من پلیس خودم هستم.» شخصیت او در اولین صحنه به شکلی فراموش نشدنی تثبیت می‌شود. صحنه در یک اتاق کثیف مسافرخانه‌ای بدنام است. او در حالی که از یک رختخواب به هم ریخته بلند می‌شود اسلحه‌اش را بیرون می‌آورد، اسلحه‌ای که آن را به شکل بت‌پرستانه‌ای لمس می‌کند، انگار می‌خواهد بگوید که برای این‌کار جان می‌دهد، سپس وحشیانه مستخدمه‌ای را که برای نظافت به داخل می‌آید مستقیم هدف می‌گیرد.
«تو داری سعی می‌کنی منو نرم کنی... هیچ کس نمی‌تونه منو احساساتی کنه»، این هشداری است که او هنگام ملاقات به الن گراهام (لیک) می‌دهد. هر دوی آن‌ها یک نقش را دنبال می‌کنند، دستیار یک دانشمند دیوانه که فرمول یک گاز سمی را کشف کرده که باید به ژاپنی‌ها فروخته شود. طرح فیلم‌های «ب» مارپیچ است، اما هر دو بازیگر با خطوط و زوایای دقیق و مستقیم طراحی شده‌اند. گرچه لد ضدقهرمان دوچندان مجروح شده ـ یک دست چپ زخمی و مضطرب از یک رویای تکراری از کشتن مادر خوانده‌اش.

غرامت مضاعف

اما بازیگری هم‌چنان پیچیده در قندیل‌های یخ‌های خودش باقی می‌ماند. اگرچه لیک نیز همان نقش مخصوص خودش یعنی زن بی‌احساس را بازی می‌کند اما او نیز هم‌چنان در نمادگرایی یخ‌زده و بی‌روح خودش ریشه دارد. این زامبی‌های طلایی فیلم را با پوسته‌ای سخت لعاب داده‌اند که درواقع جسم درونش را تقویت می‌کند. «بازیگری» شاید تنها کاستی‌های فیلم‌نامه را برملا کند، در حالی که سبک مات و سنگی آن‌ها یک درخشش نوار به آن می‌دهد.

از آن‌جا که صورتک لد هم‌چون لیک انعطاف‌پذیری ندارد، هرگز از ریخت و الگوی نوار بیرون نیامده است. هنگامی که به اشتباه نقش اول فیلم **گسبی بزرگ** را بازی کرد، آن را تنها به روشی که می‌توانست ایفا کرد، به عنوان یک گنگستر فیلم نوع «ب»، یک مرد خشن از محله‌های فقیرنشین. حضور لد باعث شده بود تا آرزوها و حدیث شاعرانه قهرمان ستایشگر فیتز جرالد[9] محو شده و تقلیل یابند تا با خصوصیات او سازگار شوند. هنگامی که گتسبی در خانه‌ی دیزی به دریا چشم می‌دوزد، تصویر برای دربرگرفتن پوچی بازیگر تیره و مه‌آلود می‌شود.

برخلاف لیک که با حضور چین و چروک در صورتش دوران کاری‌اش پایان یافت و دیگر گریم نمی‌توانست خدشه‌های زمان و الکل را کتمان کند، لد تا زمان مرگش در اوایل دهه‌ی شصت به ایفای نقش ادامه داد، چراکه فرهنگ امریکایی زخم‌های آپولو را بسیار ساده‌تر از ونوس تحمل می‌کند، این بار لد نقشی کاملاً مناسب سبک خودش یافت. نقش شین[10] در فیلمی به همین نام، فیلمی که در آن از او انتظار نمی‌رفت تا چیزی بیش از یک تمثال باشد، یک قهرمان غربی که از نقطه‌ی دید یک کودک دیده می‌شود. از این نظر که او چقدر حرکت می‌کند، چه می‌پوشد، چه می‌کند و چه می‌گوید، شین بیش‌تر یک شخصیت تشریفاتی است، یک کماندوی تنها که از ورای تپه‌ها آمده تا به کشاورزان برای پیروزی در یک جنگ بر علیه دامدارها کمک کند و سپس در آخر دوباره به تپه‌ها برگردد. یک ناجی با یک اسلحه، یک شوالیه‌ی آرتوری در غرب باستانی. شین بیش از آن‌که یک شخصیت خاص باشد یک قهرمان عام است. این نقش به بازیگری که بتواند فاصله‌ها را پر کند نیاز نداشت. شین به دلیل آن‌چه که لد «نمی‌توانست» انجام دهد، یک چهره‌ی جهانی شد. صدای عمیق و خشک و صورت بی‌حالت او توانست به فیلم حال و هوایی افسانه‌ای بدهد.

افسونگر نوار، یک زن عنکبوتی که مردان فاسد و هرزه را شکار می‌کند، هیولایی با چهره‌ی انسانی است. او یک کوه یخ شهوانی است با صورت و صدایی سرد و چشمانی خشن. از آن‌جا که مردان نوار اغلب فریب‌خورده و احمق هستند، تماشاگر معمولاً از ابتدا از حقانیت نقش زن آگاه است. جون بنت[11]، جین تیرنی[12]، اواگاردنر، ایون دکارلو[13]، ریتا هیورث، جین گریر[14] و جون کرافورد از جمله بازیگرانی هستند که برای ایفای نقش زنان عشوه‌گر نوار در یک مینی‌مالیسم هراس‌انگیز، صورت‌ها و صداهایشان را تهی و بی‌روح کردند. البته افسونگرترین زن رنوار، باربارا استانویک در فیلم ***غرامت مضاعف*** است. او با چشمان

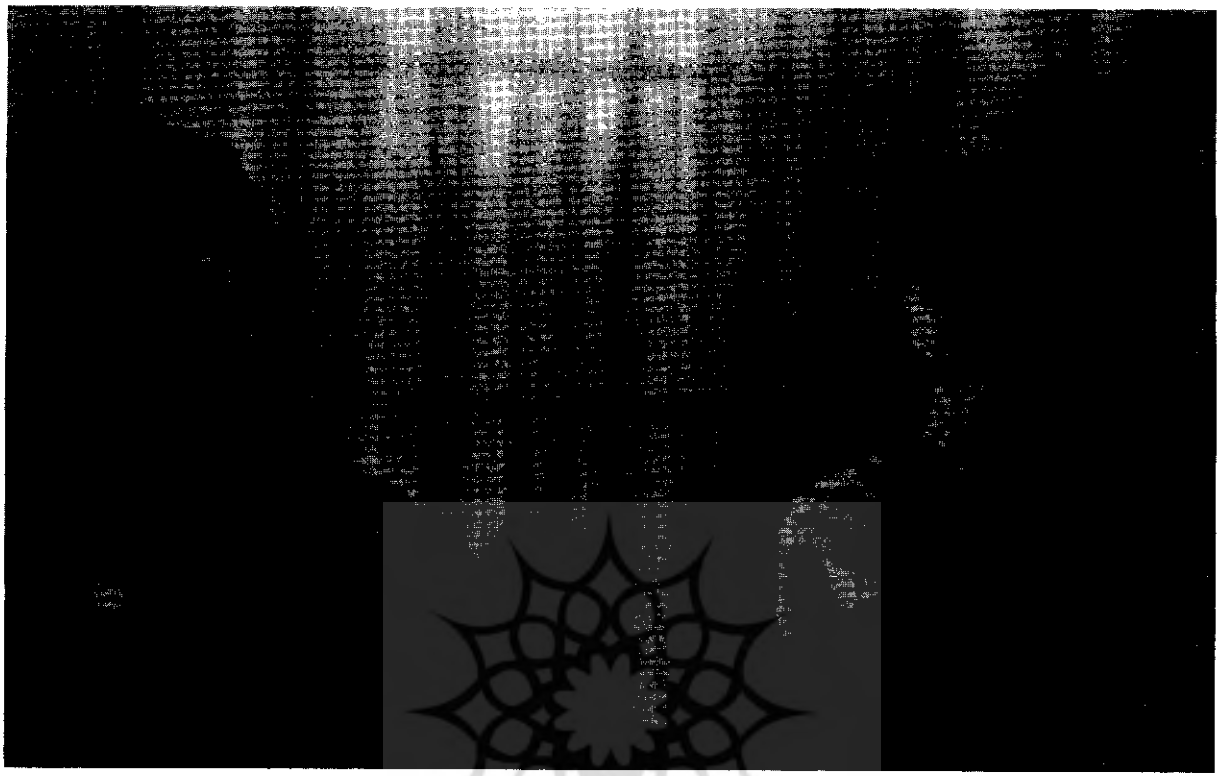
بی‌رحم و کشنده‌اش ترتیب قتل همسرش را می‌دهد تا غرامتی مضاعف جمع‌آوری کند. او خبیث‌ترین زن فیلم‌های امریکایی است. استانویک با شانه‌های کشیده و صورت سفت و مردانه همیشه از لحاظ جسمی ظاهراً خشک و رسمی است. گرچه صلابت و سختی او معمولاً با روشی که او صدایش را «پرتاب» می‌کند جبران می‌شود. او صدایش را با حسی از غلیان پر می‌کند که تا حد انفجار می‌جوشد و سپس مبدل به یک فوران دیوانه‌وار می‌شود که اغلب در یک ملودرام استانویکی نقطه‌ی اوج است (نگاه کنید به فصل پایانی فیلم *جان دو را ملاقات کن* به عنوان یک مثال بارز از فوران آوایی بازیگر). اما در *غرامت مضاعف* او صدایش را مهار می‌کند تا با جدیت صورت و حرکاتش تطابق داشته باشد. صدایش هم‌چون لبخند فروخورده‌اش به تیزی تیغ جراحی است، بسیار برنده و آماده‌ی اصابت، او معادل انسانی یک اسلحه‌ی مرگبار است.

او در حالی که زیر لب می‌غرد به نماینده‌ی بیمه فرد مک موری که با حرکت ناخودآگاه و سریعی به جاذبه‌ی وسوسه‌انگیز او پاسخ می‌دهد می‌گوید: «یک قانون برای سرعت غیرمجاز در این وضعیت وجود دارد.» او با باریک کردن چشمانش طعمه‌اش را سبک سنگین می‌کند و درمی‌یابد که او را مفتون خویش ساخته است. استانویک چه در نرمش آرامش و چه در خبردادن از پیچیدگی درونی‌اش دچار اشتباه نمی‌شود. در زیر سپر او سپر دیگری است، لایه‌ای از پس لایه‌ی دیگر. او با برداشتن کیفیت‌های مثبت اراده‌ی قوی و متانتش که تماشاگر را وادار می‌کند او را دوست بدارد، به شخصیتش یک صورتک تزلزل‌ناپذیر می‌بخشد. او به این صورتک جداً تعصب دارد.

از طرفی دیگر جون کرافورد با صورتکی بازی می‌کند که در آن رخنه‌ای وجود دارد، فیلمی پس از فیلمی دیگر، شخصیت‌های او به وسیله تناقضاتی شکافته می‌شوند. از آن‌جایی که او می‌خواهد تماشاگر حتی موقعی که او شخصیت‌های سرسخت و دو آتشه را بازی می‌کند او را دوست بدارد، به سلاح خوفناک بالقوه‌اش نمی‌چسبد بلکه یک لایه‌ی درخشنده چسبناک احساساتی ستاره‌ی سینمایی بر روی تمام دست‌پخت‌های انعطاف‌ناپذیرش می‌کشد. او برای این‌که سر ما شیره بمالد صورتک‌هایش را در نیمه‌ی راه یا برای یک پایان پرسوز و گداز برمی‌دارد که ما به شرط فراموش کردن بقیه فیلم می‌توانیم آن را باور کنیم. کرافورد ستاره‌ای دو چهره است (بهترین اجراهای او در *گراندهتل*، *زن و چه بر سر بیبی جین آمد؟* است که یک لحن ثابت به بازیش داده است.) او در نقش کریستال الن در فیلم زن[15]، یک مخلوق اهریمنی مضحک واپس‌گراست که از ابتدا تا انتهای فیلم مایه‌ی خنده است.

سبک خودساخته‌ی دو چهره کرافورد به وضوح در فیلم *چهره‌ی یک زن*[16] هویداست. وقتی که او در نقش آنا هلم[17] یک اثر زخم بر صورت دارد یک تبهکار و سردسته یک باند باج‌بگیر است. زمانی که یک جراح صورتش را ترمیم می‌کند (او با چهره‌ی زیبا و کامل سینمایی جون کرافورد از تخت عمل برمی‌خیزد) آنا به سمت قداست دنیوی حرکت می‌کند. ابتدا تا مدتی با خودش کلنجار می‌رود که من «هنوز» در حد یک قدیس نیستم. طرفداران کرافورد دقیقاً می‌دانند تحقق این «هنوز» تا چه اندازه برای او سنگین و مهم است و مطمئن هستند که او در انتهای فیلم دقیقاً در آن حال قرار خواهد گرفت. پس از بهبودی، پزشکش او وما را مطمئن می‌کند: «آن جانور خونسرد تو نبودی، او هرگز تو نبودی.» و آنا آن‌چه را دکتر پیش‌تر صورتک گستاخ و خوف‌انگیز نامیده بود به دور می‌اندازد. دکتر می‌گوید: «من هیولایی خلق کردم با صورتی زیبا اما بدون قلب». آنا اعتراف می‌کند: «من همیشه می‌خواستم ازدواج کنم و خانه و خانواده داشته باشم.» و در آخر در حالی که او با ملاحت به دکترش می‌نگرد دست در دست یکدیگر به سمت خورشید قدم برمی‌دارند.

فیلم یک بهانه برای صورتک جدی کرافورد می‌تراشد، صرفاً به عنوان پوسته‌ی خارجی یک خویشتن دیگر احساساتی که مشتاق است «متعلق به نوع بشر» باشد، ندیده گرفته می‌شود. از تماشاگر انتظار می‌رود که ارزیابی پزشک را که می‌گوید «او آن‌گونه که به نظر می‌رسد خشن نیست» بپذیرد و آن‌گونه که هنرپیشگی کرافورد در سال‌های متمادی ثابت



می‌کند، میلیون‌ها تماشاگر این مطلب را پذیرفته‌اند. در یکی از موفق‌ترین لال‌بازی‌ها در فیلم‌های امریکایی کرافورد سرسختی خودش را با سرپوش گذاشتن بر احساس خوش‌بینانه‌اش مخفی کرد و توانست از صمیم قلب طرفدارانش را مجاب کند که در زیر چهره‌ی خشکش کسی درست مثل آن‌ها وجود دارد.

صرف‌نظر از محاسبات کرافورد، لحظاتی از وحشیگری بی‌پرده در اجراهایش وجود دارد، مثل صحنه‌ی درگیری مشهور میان مادر و دختر در فیلم میلدرد پیرس. میلدرد و ودا (آن بلیث)[18] دختری که او در نهایت زشتی لوس و فاسدش کرده، در لباس‌هایی سیاه روی یک پلکان با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. ودا وقتی مادرش چکی را که می‌خواست به او بدهد پاره می‌کند، می‌گوید: «تو همیشه یک زن امل بی‌تربیتی خواهی بود» و سپس به صورت سیلی می‌زند. در حالی که دوربین به جلو حرکت می‌کند، کرافورد آن نگاه زخمی «تو چطور تونستی این کارو با من بکنی» را به او می‌اندازد. با چشمانی پر از اشک به دختری که زندگی‌اش را وقف او کرده خیره شده است. صورتش لبریز از احساساتی است که منتظر بروز هستند، اما صورتک او احساساتش را سرکوب می‌کند. تا زمانی که کاسه صبرش لبریز می‌شود. او بر سر ودا فریاد می‌زند: «گم شو قبل از این‌که بکشمت.» هنگامی که ودا از پله‌ها بالا می‌رود، میلدرد با نیرویی قوی که ابتدا ترسناک است نام او را فریاد می‌زند. ودا انگار که یک دستور نظامی را اجرا می‌کند در جایش میخکوب می‌شود. در این لحظه کرافورد صورت ستاره‌ای به دقت ساختگی خود را فراموش می‌کند تا برای چند لحظه تصویر زن بدهیبت ترشرویی راکه دخترش از او ترسیم کرده نشان دهد. اما بلافاصله با یک حرکت سریع به ریخت زامبی‌اش بازمی‌گردد، صورتک میلدرد پیرس بازیگر. قدرتی واقعی در خشم کرافورد وجود دارد که او را وادار می‌کند

شخصیت‌هایی را بازی کند که تماشاگر ممکن است دوست نداشته باشد.

گرچه اینگرید برگمن جذبه‌ای کاملاً متفاوت دارد، اما او هم از صورتک ستاره‌ای رنج می‌برد. او که با فیلم *میان پرده*[19] به سینمای امریکا معرفی شد، به عنوان یک سوئدی ضد ـ گاربو شناخته شد. یک زیبای کامل و طبیعی که برای عشق زنده است. او در نقش یک قهرمان پادرهوا و رنگ پریده که کاملاً متکی به مردهاست، ظاهر شده است. در فیلم *چراغ گاز* او نقش زنی را بازی می‌کند که بر اثر تلقین همسر دیوانه‌اش خود را نیز دیوانه می‌پندارد. در فیلم *دکتر جکیل و آقای هاید* او یک مشروب‌فروش وحشت‌زده اهل شرق لندن است. در فیلم *کازابلانکا* او زنی است که بین رفتن با همسرش یا ریک مردد است. در نتیجه او از ریک می‌خواهد به جای او برای آینده‌اش تصمیم بگیرد. در فیلم *طلسم شده* اونقش یک زن حرفه‌ای را بازی می‌کند، یک روان‌پزشک سرد مزاج که عینک می‌زند، سیگار می‌کشد و موهایش را مدل گوجه‌ای پشت سرش جمع می‌کند، اما به کمک یک همکار مرد نیاز دارد که راز فراموشی بیمارش را کشف کند.

جایی که کرافورد به اشتباه تلاش می‌کند که به صورتکش عمق بدهد ولی تنها بر پوچی آن تأکید می‌کند، برگمن پیچیدگی‌هایی را که چارچوب‌های ستاره‌ی هالیوودی بودن اجازه بسط و گسترش آن‌ها را می‌دهد، نشان می‌دهد. بازیگری ستاره‌ای او را به یک سطح ـ گرم، دلسوزانه و طبیعی محدود می‌کند که همیشه به نظر می‌رسد قادر به نفوذ در آن است، اما امکان انتخاب آن را ندارد. شکست بزرگ او درهالیوود *ژاندارک*[20] بود که بازی آن نیاز به فراموش کردن صورتک ستاره‌ای داشت که بر چهره‌اش حک شده بود. اما برگمن ستاره‌ای را به شکل یک قدیس بازی کرد. جایی که فالکونتی[21] به نقش ژاندارک در فیلم صامت کارل درایر عمیقاً و از درون بازی کرد. برگمن کاملاً بیرونی بود. آن‌جا که یک نقش نیازمند باطن پرآشوب است او خوب و جذاب است. اما آن‌جا که بایستی تصویرش را برای ایفای یک شخصیت بازسازی کند، او تنها اینگرید برگمن را نشان می‌دهد که کافی نیست. وقتی که پی در پی به آسمان و به بهشت نگاه می‌کند و با صدایش راز و نیاز می‌کند، چشمانش بی‌روح و جان هستند. و در پایان، لحظه‌ی مخوف خودشناسی شخصیت ـ «من روحم را نفرین کردم تا جانم را نجات دهم» ـ برگمن دستانش را به طرفین می‌گشاید و چشمانش را به زور باز می‌کند و به بالا نگاه می‌کند در حالی که یک پرتو نور بر روی صورتش افتاده تا حالتی معنوی به او بدهد و یک آوای کر «بهشتی» نشانه‌های جایگزین برای عشق و حرارت فراهم می‌کند.

او تنها در اواخر دوران بازیگری‌اش در فیلمی به زبان سوئدی به نام *سونات پاییزی* اثر اینگمار برگمان بود که کاملاً از نمادگرایی ستاره‌گونه‌اش دست کشید. برگمن در نقش یک پیانیست روان‌پریش و خودخواه، هنر بازیگری‌اش را از شر امضای احساس‌گرایش خلاصه کرد. برای یک بار او ظاهر جواهرنشان و ماهرانه‌ای را که فراگرفته بود، از خود دور کرد و به بازیش گستردگی و وضوحی هم‌اندازه سال‌های عمرش بخشید.

آن‌جا که اینگرید برگمن اغلب به نظر می‌رسد در حصار تصویر ستاره‌ای‌اش قرار دارد، کلودت کولبرت آزاد و رهاست. برخلاف برگمن که احساسات نهفته‌ای را که اجازه‌ی کشف آن‌ها را نداشت به نمایش گذارد، کولبرت یک ظاهر درخشان و روشن را نشان می‌دهد، او یک برنده است که نقش آدم‌های آگاه و خونسرد را بازی می‌کند. او تنها یک بار دچار یک دردسر بزرگ شد، موقعی که سیسیل ب دومیل با انتخاب او برای نقش اول فیلم *کلئوپاترا* دچار اشتباه شد. کولبرت برخلاف برگمن به این نکته دقت نکرد که دنیای رومانس دنیای تباهی‌هاست و چنان اشتغال ذهنی با سبک مدرن و طعنه‌آمیز او موافق نیست. او بسیار غیرقابل کنترل و زیرک‌تر از آن است که همه چیز را به خاطر عشق یا هر چیز دیگری از دست بدهد.

محیط اجتماعی ـ فرهنگی کولبرت نه طبیعی که تصنعی است. او در دو نمونه از نمایشی‌ترین نقش‌هایش در فیلم‌های **نیمه‌شب** و داستان **پالم بیچ**، نقش یک فریبکار خبره را بازی کرد. در هر دو نقش قیافه‌ها همه چیز هستند و بازیگری که حال و هوای رازها و واپس‌زدگی‌های یک

زندگی درونی بغرنج را با خود آورده، تنها شاید بساط فیلم را برهم زده باشد. در نیمه‌شب او کاملاً آس و پاس به پاریس می‌آید در حالی که یک لباس شب بلند زربافت به تن دارد.

جایی که یک صورتک ستاره‌ای برگمن را کم‌جذبه‌تر از آن‌چه هست نشان می‌دهد، جوش و خروش و درخشش کولبرت را آزاد می‌کند، صورتک کولبرت او را رها می‌سازد و ایفای نقش شخصیت‌های مخفی تنها سرزندگی او را تشدید می‌کند

او ایو پی‌بادی[۲۲] است که بیش‌ترین ساعات زندگی‌اش را در یک قمارخانه محلی گذرانده و به تازگی تمام پولش را در مونت کارلو باخته است. حال در یکی از آن قصه‌های سبک سیندرلا که احساسات تماشاگر را قلقلک می‌دهند، او قرار است که ملکه‌ی یک شبه‌ای باشد. بلافاصله با در نظر گرفتن استعدادش، یک بارون (جان بری مور) او را استخدام می‌کند و در یک آپارتمان در هتل ریتز او را ملقب به بارونس ژرنی می‌کند. پس از این بالماسکه‌ی نخستین ایو و بارون که هر دو قصه‌گوهای برجسته و دروغگوها و بداهه‌گویانی باهوش هستند، شروع به یافتن طرح داستان می‌کنند. به عنوان یک شیاد ایو کاملاً قابل قبول است و البته اغواکننده به طوری که حتی فیلم‌برداری از چهره‌اش نیز نمی‌تواند درخشش و شکوه او را کم‌رنگ کند. مثل گربه‌ای که نه جان دارد او همیشه روی پاهایش پایین می‌آید.

در داستان *پالم‌بیچ* او نقش یک جوینده‌ی طلا را بازی می‌کند که با سوءاستفاده از جذابیتش زندگی می‌کند. او یک زن متأهل خوشبخت است که می‌خواهد با طلاق گرفتن از همسر فقیرش (جوئل مک کرا) به او کمک کند ـ آن‌ها نمی‌توانند اجاره‌خانه‌ی خود را بپردازند ـ تا بتواند مرد ثروتمندی را پیدا کند. او بدون فوت وقت یکی را به دام می‌اندازد، یک میلیونر که خواهری مجرد دارد و برای بردن این جایزه‌ی مضاعف او و همسرش جدا شده‌اش به عنوان خواهر و برادر خودشان را به آن‌ها معرفی می‌کنند. موقعی که تصمیم می‌گیرند که به مرد ثروتمند و خواهرش که فریب آن‌ها را خورده‌اند حقیقت را بگویند او عاقلانه‌تر از همیشه می‌گوید: «امیدوارم بدونید که این برای ما میلیون‌ها آب می‌خوره.» اما حتی حقیقت هم نمی‌تواند کولبرت را جریحه‌دار کند. در این‌جا فیلم‌نامه‌نویس پرستن استرجس با یک مشکل‌گشای غیبی پایانی شاد برای داستان رقم می‌زند ـ کولبرت و مک سرا دوقلو هستند. فیلم دارای یک ازدواج سه جانبه است. ضربه نهایی استرجس نوشته‌ای در فیلم است که اعلام می‌کند: «و آن‌ها سال‌های سال به خوبی و خوشی زندگی کردند.» آیا این‌طور شد؟ با حضور او به عنوان یک روح مسلط البته آن‌ها توانستند. جوش و خروش و طنز او و یک داستان بالقوه تلخ را مبدل به یک حکایت پری‌وار مضحک برای بزرگسالان می‌کند. او به روشی که یک بازیگر روان‌پریش هرگز قادر نخواهد بود جنسیت‌گرایی و ماده‌گرایی فیلم را مهار و خنثی می‌کند.

جایی که یک صورتک ستاره‌ای برگمن را کم‌جذبه‌تر از آن‌چه هست نشان می‌دهد، جوش و خروش و درخشش کولبرت را آزاد می‌کند، صورتک کولبرت او را رها می‌سازد و ایفای نقش شخصیت‌های مخفی تنها سرزندگی او را تشدید می‌کند. بهترین نقش‌های او هم‌چون در نیمه شب و داستان *پالم‌بیچ*، یک دفاع پیچیده و عالمانه از انرژی و مهارتی است که برای فریبکاری‌اش مورد نیاز است.

همفری بوگارت استاد سبک بی‌روح دهه‌ی چهل است. فیلم‌های او *شاهین مالت*، *خواب بزرگ*، *مکافات خاموش*[۲۳]، *در مکانی تنها*[۲۴]، نوار اصیل هستند، گرچه حضور بوگارت در هر فیلمی فضایی نوار به آن می‌بخشد. مثل آلن لد، صورت او یک الگوی تئاتری دارد، ظاهری آرایش کرده (ساختگی) که بازیگر را از تماشاگرش مجزا می‌کند. اما برخلاف لد، که در پشت صورتکی بی‌احساس مخفی می‌ماند، بوگارت از صورتکش بیرون می‌زند. صورتک او می‌تواند و درواقع می‌خواهد تفسیر شود و خواندن آن اغلب مرکز توجه فیلم‌هاست. بوگارت هم‌چون لد نقش مردانی را بازی می‌کند که گذشته‌ای پنهان دارند، اما آن‌جا که جراحات لد مخفی

می‌شوند، جراحات بوگارت دست‌کم به طور ناقص نمایان می‌شوند. صورتک عبوس او میدانی است که در آن نگاه‌های موذیانه، پرخاش‌ها، دندان قروچه‌ها، اخم و تخم‌ها، یکه خوردن‌ها در پاسخ به غذای بد، نوشابه بد و خاطرات بد با همدیگر در تقابل هستند. از چهره‌ی او همیشه مریضی می‌بارد.

هنگامی که صورتک کرافورد برداشته می‌شود، صورتک دیگری جایگزین آن می‌شود، در حالی که در صورت بوگارت یک چهره‌ی انسانی آشکار می‌شود، به طور مثال در فیلم *جنگل سنگ شده*، ورود هیجان‌انگیز بازیگر به تصویر در یک چشم به‌هم‌زدن شخصیت او را نشان می‌دهد، داک مانتی آدمکش. پس از این‌که شخصیت‌های دیگر در مورد بی‌رحمی او صحبت کردند و درست بعد از این‌که گماشته‌اش به رستوران ارزانی که بازی در آن‌جا طراحی شده می‌آید و اعلام می‌کند «راک گرسنه است»، بوگارت با نگاه معنی‌داری وارد می‌شود، اخم در چهره‌اش نمایان است، با چشمانش چپ و راست را ورانداز می‌کند. با حضور ترشروی ناشی از سوءهاضمه‌اش، بوگارت به این شخصیت اوجی تمثیلی می‌بخشد که داستان نیازمند آن است، تنها یک نگاه کافی است که ما به قدرت شیطانی راک پی ببریم. با این همه در آن جنبش پنهانی چشم‌ها، بوگارت یک روزنه در سپر شخصیتش نشان می‌دهد، این تجسم شیطان به گونه‌ای است که انگار این خود اوست که از سوی شیاطین بافته شده است، مردی در حال فرار که در وحشت و ملهم از آن زندگی می‌کند.

حرکتی در برخی از خاطره‌انگیزترین نقش‌های بوگارت بر صورت ترس‌آور و تنش بین ظاهر بی‌روح و مات و درون فاسد او متمرکز است. به طور مثال در *کازابلانکا* در حالی که پشت میزی در کافه ریک نشسته، سیگار می‌کشد و با چهره‌ای عبوس به بیرون از تصویر خیره شده است. او صورتکی را نمایش می‌دهد که منتظر رمزگشایی است. ریک به چه می‌اندیشد؟ چه نقشه‌ای در سر دارد؟ این‌ها پرسش‌هایی است که داستان را به حرکت وا می‌دارد. بازرس پلیس کلود رینز به او می‌گوید: «تو در پشت آن ظاهر بدبین قلب یک آدم احساساتی را داری.» این نکته‌ای نیست که ریک بخواهد آن را تأیید کند. در حالی که این نکته شجاعت سرکوب شده، اما اصیل او را آشکار می‌کند؛ *کازابلانکا* داستان صورتک بوگارت را باطل می‌کند. در *داشتن و نداشتن* هم‌چون در *کازابلانکا*، صورتک مرد خشن (بوگارت) شکسته می‌شود تا یک انسان دوست ناراضی را نشان دهد.

بوگارت در اواخر فعالیتش با بازی شخصیت‌هایی که کنترلشان را از دست می‌دهند، هم‌چون فیلم‌نامه‌نویس روان‌پریش فیلم در یک مکان تنها و کاپیتان کوین مستبد دیوانه در فیلم عصیان قابیل، طرف لوده‌ی سبک بی‌روح پیشین خود را نشان می‌دهد

در *شاهین مالت* بعد از صحنه‌ای که در آن سام اسپید کاراگاه خصوصی با دزد حرفه‌ای، سیدنی گرین استریت دست و پنجه نرم می‌کند، در حالی‌که صدایش را بلند می‌کند و قیافه‌ای تهاجمی به خود می‌گیرد، زندگی واقعی تنهای بوگارت در شادی خودش به بازیش می‌خندد. در این لحظه‌ی خصوصی اسپید هم‌چون روباهی حیله‌گر پوششی خلق می‌کند که موقعی که به آن نیاز ندارد آن را فرو می‌اندازد.

بوگارت در اواخر فعالیتش با بازی شخصیت‌هایی که کنترلشان را از دست می‌دهند، هم‌چون فیلم‌نامه‌نویس روان‌پریش فیلم در یک مکان تنها و کاپیتان کوین مستبد دیوانه در فیلم عصیان قابیل[۲۵]، طرف لوده‌ی سبک بی‌روح پیشین خود را نشان می‌دهد. در شهادت کوین در دادگاه در پایان عصیان قابیل، بوگارت انگار که هنوز سام اسپید است بازی می‌کند، یک مشتری خونسرد که تسلط محیط اطرافش را مطالبه می‌کند. جملاتش ریتم آشنای بوگارت را دارد، اما این‌بار کمی زمزمه‌گونه و آرام‌کننده‌تر. آن‌جا که اعتماد به نفس شخصیت شروع به از دست رفتن می‌کند، او تیله‌هایی از جیبش بیرون می‌آورد و آن‌ها رادر کف دستانش

می‌غلتاند، در این‌حال لاپوشی‌های کلامی و چهره‌ای او به تدریج بی‌اثر می‌شوند. او با سرعت فزاینده‌ای صحبت می‌کند، چشمانش مثل برق به اطراف نظر می‌اندازد، صورتش در حالی‌که لب و دهانش را می‌لرزاند منقبض می‌شود و سپس در اوج دیوانگی‌اش ناگهان متوقف می‌شود، با ترس به اطراف دادگاه نگاه می‌کند و در لحظه‌ای از یک خودآگاهی دردناک درمی‌یابد که کاملاً رسوا شده است. در نقل قولی از خود بوگارت می‌خوانیم که این صحنه تأثیر خاصی داشت، برای یک‌بار بوگارت شخصیتی را بازی می‌کند که در ایفای آن نمی‌تواند از محافظت صورتکش بهره‌مند شود.

گرتا گاربو در اولین فیلم امریکایی‌اش، *زن وسوسه‌انگیز*[۲۶] در حالی در یک صحنه‌ی مهمانی معرفی می‌شود که یک صورتک پوشیده و تنها با چشمانش قادر به صحبت است. او قهرمان مرد آنتونیو موره تو را مجذوب خودش می‌کند. هنگامی که از قیافه‌ی مبدلش بیرون می‌آید و شروع به صحبت می‌کند، شخصیت او هم‌چنان پنهان باقی می‌ماند، جمله‌ی اولش که یک زن آزاد است، دروغی بیش نیست.

جان گیلبرت دلباخته‌ی گاربو در فیلم *جسم و شیطان*[۲۷] بلافاصله پس از این‌که آن‌ها پس از رد و بدل کردن نگاهی سوزان یکدیگر را ملاقات می‌کنند از او می‌پرسد: «تو کی هستی؟». در نمایی بسیار نزدیک از چهره‌ی او در تصویری که با فیلتر نرم شده و بر رمزآلودگی گاربو تأکید می‌کند او پاسخ می‌دهد: «چه اهمیتی داره؟»

هم‌چون مردی که او با یک نگاه تحریک می‌کند ما نیز مشتاقیم بدانیم چه کسی در پس آن چشمان خمار و صورت است. او معمولاً در سنگین‌ترین اجراهایش به روش خودش، شخصیت‌هایش را بر ما آشکار می‌کند. بازیگری او در اوج خودش مثل رقص هفت شیطان سالومه است، یک آشکارسازی پیش‌رونده. در سبک لایه‌لایه‌ی او رازداری و افشاگری در کنش متقابل با هم برخورد می‌کنند. کیفیت پنهان گاربو هیچ‌گاه کاملاً از چهره‌اش زدوده نمی‌شود. او ما را در کششی میان درونگرایی‌اش و تجلی احساساتی که او زیرکانه آزاد می‌کند، درگیر می‌کند. در هنگام تماشای او ما بایستی همواره گوش به زنگ فعالیتی که در «پشت» چشمانش روی می‌دهد باشیم.

صراحت لهجه برای او آزاردهنده است، هم‌چون در اجرایش در فیلم *سوزان لناکس: ظهور و سقوطش*،[۲۸] که در آن نقش یک شخصیت را بازی می‌کند که به شدت در طلب یک مرد خواستنی کلارک گیبل است. رفتار تهاجمی او در عشق و شهوت و رکگویی و خوی بی‌پرده‌ی امریکایی‌اش نه تنها برای گاربو غیرقابل مقاومت است بلکه او را می‌بلعد. برای خوش درخشیدن او به یک جان گیلبرت پرحرارت و دست و پاچلفتی (جسم و شیطان، مکله کریستینا) یک جان بری مور متزلزل (*گراند هتل*) یک فردریک مارچ خواب‌آلود (*آناکارنینا*) یک رابرت تیلور چشم و گوش بسته (*کامیل*) یا یک ملوین داگلاس بی‌عرضه (*نینوچکا*) نیاز دارد. این‌ها مردانی هستند که او می‌تواند آن‌ها را کنترل کند، در حالی که مرد حریص و متکی به نفسی مثل گیبل به او اجازه نمی‌دهد تا به روش خودش و با زبان مبهم و دوپهلوی رمانس صحبت کند.

نگاه خیره‌ای که او به قربانیان مذکرش می‌اندازد، یک پیام متناقض می‌فرستند؛ با بیرون آمدن از مه در آغاز *آناکارنینا*، او به ورونسکی (مارچ) نگاهی سرشار از سنگینی سرنوشت می‌اندازد که او را در همان حال که جذب می‌کند از خود دور می‌کند. با بازی زن اسرارآمیز دیگری در جسم و شیطان، زنی مثل آناکارنینا که در جای دیگری وارد فیلم می‌شود ابتدا یک نیم لبخند مادوناوار و اسرارآمیز به جان گیلبرت که در حال برداشتن یک دسته گل بر زمین افتاده است می‌زند و سپس با حالتی پرطمطراق دور می‌شود. در یک توالی سریع او مذهب را با جنسیت زراندود می‌کند.

صحنه‌های اقلیمی در *گراند هتل* و *کامیل* توانایی گاربو در نمایش هم‌زمان دو حس را برجسته‌تر می‌کنند. هنگامی که گراشینکایا (گاربو) هیجان‌زده وارد سرسرای گراند هتل می‌شود هنوز آن‌چه را که تماشاگر می‌داند، نمی‌داند، این‌که معشوق جدیدش، بارون کشته شده است. اما او احساس می‌کند اتفاقی افتاده است. با ترس فزاینده در چشمانش با نگرانی به اطرافش نگاه می‌کند. انگار می‌خواهد بپرسد

معنی این سکوت چیست. اما در همین لحظه ـ و این عصاره‌ی هنر گاربوست ـ چشمانش با هیجان زنی عاشق که می‌خواهد با معشوقش فرار کند می‌درخشد.

در صحنه‌ی بستر مرگ در *کامیل* او با حسرتی تب‌آلود به آرماند می‌نگرد و در همان حال به پشت سر او خیره می‌شود و لوری که انگار به دنبال دنیای جدید می‌نگرد. در حالی که آرماند با او صحبت می‌کند و او را از عشقش مطمئن می‌سازد، گاربو چشمانش را «رها» می‌کند، تغییری که به نظر می‌رسد موقعی که ما حواسمان نبوده اتفاق افتاده، گرچه دوربین بدون چشم برهم زدن به صورت او خیره شده است. هنگامی که چشمانش در این لحظه‌ی متعالی بسته می‌شوند به نظر می‌رسد که کامیل از بدنش رها شده است.

در لحظات گذرا و کوتاه صورت گاربو توالی سریعی از احساسات را بیان می‌کند. در *گراند هتل* هنگامی که بارون به جواهراتش دست می‌زند او ابتدا گیج می‌شود، سپس دلخور و بعد عصبانی، در این حال او را می‌بینیم که سعی دارد معنی هدیه‌ی بارون را بداند. ناگهان بی‌مقدمه تصمیم می‌گیرد. صورتش روشن می‌شود، بارون را می‌بوسد و سپس در اطراف اتاق شروع به رقصیدن می‌کند. در صحنه‌ای شبیه به این در *کامیل*، بارون دیگری به او پول می‌دهد، سپس سیلی به صورتش می‌زند. او ابتدا مثل حیوانی گرفتار نگاه می‌کند، سپس به خود می‌آید، گستاخ و جسور و تقریباً مغرور می‌شود، کامیل به طور شگفت‌انگیزی بهبودپذیر است. اما گاربو این سکانس را با یک لبخند موذیانه جمع‌بندی می‌کند، طمع؛ واقع‌بینانه او از داشتن پول خوشحال است.

در *نینوچکا* ملوین داگلاس ادای یک روسی یخ‌زده را در می‌آورد، سعی می‌کند به زور گاربو را بخنداند. *نینوچکا* صورتک خود را حفظ می‌کند، به سرتاپای او نگاه می‌کند و به غذا خوردن ادامه می‌دهد در حالی که ملوین سعی می‌کند

او را نرم کند. او تنها موقعی‌که ملوین از روی صندلی‌اش زمین می‌خورد می‌خندد. خنده‌ی او به طور شگفت‌انگیزی شفابخش است. اما نتیجه‌ی این صحنه‌ی مشهور دقیقاً در صحنه‌ی بعد روی می‌دهد. در میانه‌ی ملاقاتی رسمی با دوستان روس یک خاطره‌ی خصوصی (زمین خوردن داگلاس) به ذهن نینوچکا خطور می‌کند و او با خودش می‌خندد، یک خنده‌ی آهسته و هوس‌انگیز که شخصیت‌های دیگر را نادیده می‌گیرد.

بازیگری گاربو با چنین حس‌هایی که در آن خاطرات عمیق صورتش را مورد هجوم قرار می‌دهند در تعامل است. با یادآوری گذشته به روشی که یکی از شالوده‌های طبیعت‌گرایی بازیگران استودیویی است، او اشیا را سرشار از معانی شخصی خودش می‌کند. به طور مثال در پایان نینوچکا، در حالی که با خاطرات خوشی از پاریس به روسیه برگشته، اشیایی راکه به همراه آورده نوازش می‌کند و چشمانش پر از خاطرات سفر به فضای خارج از تصویر خیره شده‌اند. در *ملکه کریستینا* پس از ملاقات با سفیری اروپایی (جان گیلبرت) در حالتی خلسه‌وار در حالی که چشمان و صورتش غرق در یک موسیقی شهوانی درونی است، شروع به لمس کردن دیوارها، یک چرخ نخ‌ریسی، یک بالش، یک تکه کنف، یک نقاشی و یک پایه تختخواب می‌کند. او با گفتن این جمله: «من این اتاق را به خاطر خواهم سپرد»، ضیافت پنهانی خودش را به پایان می‌برد. «در آینده، در ذهنم، اوقات باشکوهی را در این اتاق خواهم گذراند. این شاید همان حسی است که خدا هنگامی که اولین بار به جهان زنده نگریسته داشته است.»

در *زن رابطه‌ها*[۲۹] او از حالت اغما بیرون می‌آید تا صورتش با یک دسته گل پوشیده شود. او گل‌ها را چنان محکم بغل می‌کند گویی جسم معشوقش را به خاطر می‌آورد. صورتش غرق در خاطرات دورانی است که گویی از او دور می‌شوند. «چه خواهم کرد؟ پرورش ارکیده؟ مردن؟». در *جسم و شیطان* او هنگام صحبت یک لیوان نوشیدنی را نوازش می‌کند و آن را به لبانش می‌مالد و به فضای خارج تصویر نگاه می‌کند. بازی گاربو با لحظات خصوصی پیوند خورده که در آن‌ها یک شئ، یک مکان یا آب و هوا (*کامیل* در حالی که به بیرون از پنجره و به یک چشم‌انداز پردرخت می‌نگرد با خوشحالی می‌گوید: «چه‌هوای مطبوعی» یا یک غلیان جسمانی محرک اصلی است.

گاربو در خودداری آشکار و ایستادگی در تحقیر محافظش شبیه بوگارت است. اما نهایتاً در مقایسه با بوگارت و شاید تقریباً تمامی بازیگران هالیوود، او اجازه نمی‌دهد تا سطوح عمیق‌تری در پشت صورتکش نمایان شوند. در حالی که او صورتک‌های شخصیت‌هایش را کنار می‌زند، چهره‌ی اسفنکس‌گونه‌ی او سرشار از بارقه‌های صداقت و لذت‌پرستی است.

در فیلم *وارثه*[۳۰]، صورت مونتگمری کلیفت به نحو تحریک‌کننده‌ای بسته باقی می‌ماند، اما در نقش‌های بعدی به طور فزاینده‌ای نفوذپذیر می‌شود. کلیفت با وجود قدرت شیاطین درونی‌اش ـ اعتیاد به الکل، اتهام همجنس‌گرایی ـ جراحات صورت ناشی از یک تصادف شدید اتومبیل در ۱۹۵۶ ـ یک بازیگر با استعداد باقی می‌ماند. اما شکاف بین بازیگر و نقش‌هایش به آرامی کم‌تر می‌شود آن‌طور که به نظر می‌رسد او درد و رنج خودش را مستقیماً به شخصیت‌هایش منتقل می‌کند.

هم‌چون *وارثه*، *مکانی در آفتاب* نیز درباره‌ی مطالعه چهره‌ی کلیفت است. در فیلم قبلی او چهره‌ای مبدل دارد، اما این‌جا نقش یک خویشاوند فقیر را بازی می‌کند که عموی ثروتمندش شغلی در کارخانه به او داده و او بین یک دختر کارگر (شلی وینترز) و یک دختر ثروتمند (الیزابت تیلور) که هر دو مشتاق اویند اسیر است. او یک زندگی درونی بغرنج دارد که ردپاهای بسیار فراوانی از خود به جا می‌گذارد که همیشه به سادگی قابل تفسیر نیست. آنجلا تورنتن (تیلور) بلافاصله پس از ملاقاتش با جرج ایستمن (کلیفت) به او ابراز می‌کند: «تو بسیار قوی، تودار و دست‌نیافتنی به نظر می‌رسی، انگار چیزی رو پشت سرت مخفی می‌کنی.» نگاه پرمعنی کلیفت شخصیت‌های دیگر را نیز مجذوب می‌کند، آن‌چه او مخفی کرده است نقطه‌ی اتکای داستان می‌شود. و در یک لحظه‌ی کلیدی، دوربین با تقلید از اشتیاق

شخصیت‌ها به طرف جرج حرکت می‌کند گویی می‌خواهد به درون افکار او نفوذ کند.
کلیفت طوری بازی می‌کند انگار که یک نیروی نامریی بر او سنگینی می‌کند. او خم می‌شود، صدا و صورتش با دودلی می‌لرزند، باقی مانده توفانی درونی در این‌که دوست عذاب‌آورش را به خاطر آنجلا بکشد یا نکشد. در صحنه‌ای مشهور درکنار دریاچه که در آن جرج با خودش کلنجار می‌رود که آلیس را غرق کند یا نه، آشوبی در او به جوش می‌آید. کلیفت صحنه را ابتدا با یک شادی سرسری آغاز می‌کند که آلیس قادر به تفسیر آن نیست، در حالی‌که کلماتش محبت‌آمیز است چشمانش عبوس باقی می‌ماند؛ انگار خودش و طعمه‌اش را بررسی می‌کند و اما البته لحظاتی هم چشمانش نشان از دلسوزی برای زنی دارند که او در فکر کشتنش است. در حالی که سعی در فرو نشاندن اضطراب فزاینده‌اش دارد، به نظر می‌رسد که در حال خفه شدن است. موقعی که دیگر نمی‌تواند شکوه‌های آلیس را تحمل کند ناگهان فریاد می‌زند: «بس کن».
پس از آن‌چه در کنار دریا روی داد ـ این یک جنایت بود یا یک تصادف تراژیک؟ ـ کلیفت کشمکش درونی شخصیت را آشکارتر می‌کند. صورتش شروع به منقبض شدن می‌کند، چشمانش نگاهی مضطرب به خود می‌گیرند و صدایش می‌لرزد. خویشاوند ثروتمندش هم‌چنان که سعی در خواندن صورتش دارد می‌گوید: «خسته به نظر می‌رسی». جرج در سلولش پس از محکوم شدن به آنجلا می‌گوید؛ «باور نمی‌کنم مقصر باشم.» گرچه جرج اقرار می‌کند که به جنایت فکر می‌کرده، اما این‌گونه دفاع می‌کند که در لحظه آخر او نتوانسته آن کار را بکند و بر اثر واژگون شدن تصادفی قایق آلیس غرق شده. آن‌گونه که کلیفت این صحنه را بازی می‌کند، دفاعش پذیرفتنی است. صورت غرق در تفکر کلیفت یک بعد اخلاقی به خود می‌گیرد. او در درون خود ملودرامی به همراه دارد که وجود تمایز بین گناه و بی‌گناهی را نامشخص می‌کند. در سلولش در انتهای فیلم در حالی که به دنبال پاسخ‌های نجات‌دهنده است، صورتش یک قاتل محکوم را به یک قربانی هستی‌شناختی تبدیل می‌کند.

در فیلم‌هایی چون ***وارثه*** و ***مکانی در خورشید*** تناقض بین جذابیت بی‌عیب و نقص کلیفت و زندگی ناآرام خصوصی او تنشی دراماتیک ایجاد می‌کند که دیگر پس از ۱۹۵۶ قابل اجرا نبود. صورت او که پس از تصادف خراب شده با صراحتی تعدیل نشدنی صحبت می‌کند. صورتش در ۱۹۵۸ کاملاً مستحیل شده بود، غرق در رنج و عذابی که به او اجازه می‌داد تنها نقش قربانیان و بیگانه‌ها را بازی کند، هم‌چون در ***شیرهای جوان*** و ***داوری در نورمبرگ***.
کلیفت با آشکار شدن نشانه‌های غمی بزرگ‌تر از نیاز نقش‌هایش در صورتش دیگر قادر به خلق یک صورتک نبود. در نقش یک دکتر در ***ناگهان تابستان گذشته***، او بایستی شوک روحی شخص دیگری را بررسی کند. و در همان حال خود را یک دانشمند بی‌توجه نشان دهد. او به شکلی بی‌رحمانه انتخابی اشتباه برای این نقش بود، زیرا بسیار شکننده‌تر از بیمارش به نظر می‌رسید. اما در فیلم ***فروید***، نگاه مشتاق او حالت برهم‌زننده‌ی آرامش سرگردان او و صدای نامفهومش به فیلم‌نامه‌ی هنری فیلم غنایی مضاعف بخشید. هنگامی که فروید بایستی با تسلط صحبت کند، کلیفت بی‌شور و حال است، لحن او تخت و صورتش تهی است. اما در بیش‌تر قسمت‌های فیلم به جای شخصی که مظهر قانون است یک شخصیت جست‌وجوگر بی‌ثبات را بازی می‌کند. در این صحنه‌ها او در اواخر عمرش با اعصابی به وضوح غیرقابل مهار خود دکتر را مبدل به اولین داوطلب درمان به روش فرویدی می‌کند. جدای از بیماری روحی ـ جسمی مهلکش یکی از درون‌گراترین بازیگران سینما با بازی در این فیلم به عنوان یک روح رنجور به دوران بازیگریش پایان می‌دهد.
به عنوان کلام آخر در بحث صورت‌ها و صورتک‌ها، دو بازیگر بزرگ و متضاد را در نظر می‌گیریم، مارلون براندو در فیلم ***دربارانداز*** و ال پاچینو در فیلم‌های ***پدرخوانده یک و دو***.[۳۱] براندو شخصیتی را بازی می‌کند که به تدریج هرچه به سمت خودشناسی کشیده می‌شود صورتش از زیر صورتکش آشکارتر می‌شود. «من می‌تونستم یک مدعی باشم... به جای ولگردی که الان هستم» پاچینو شخصیتی را