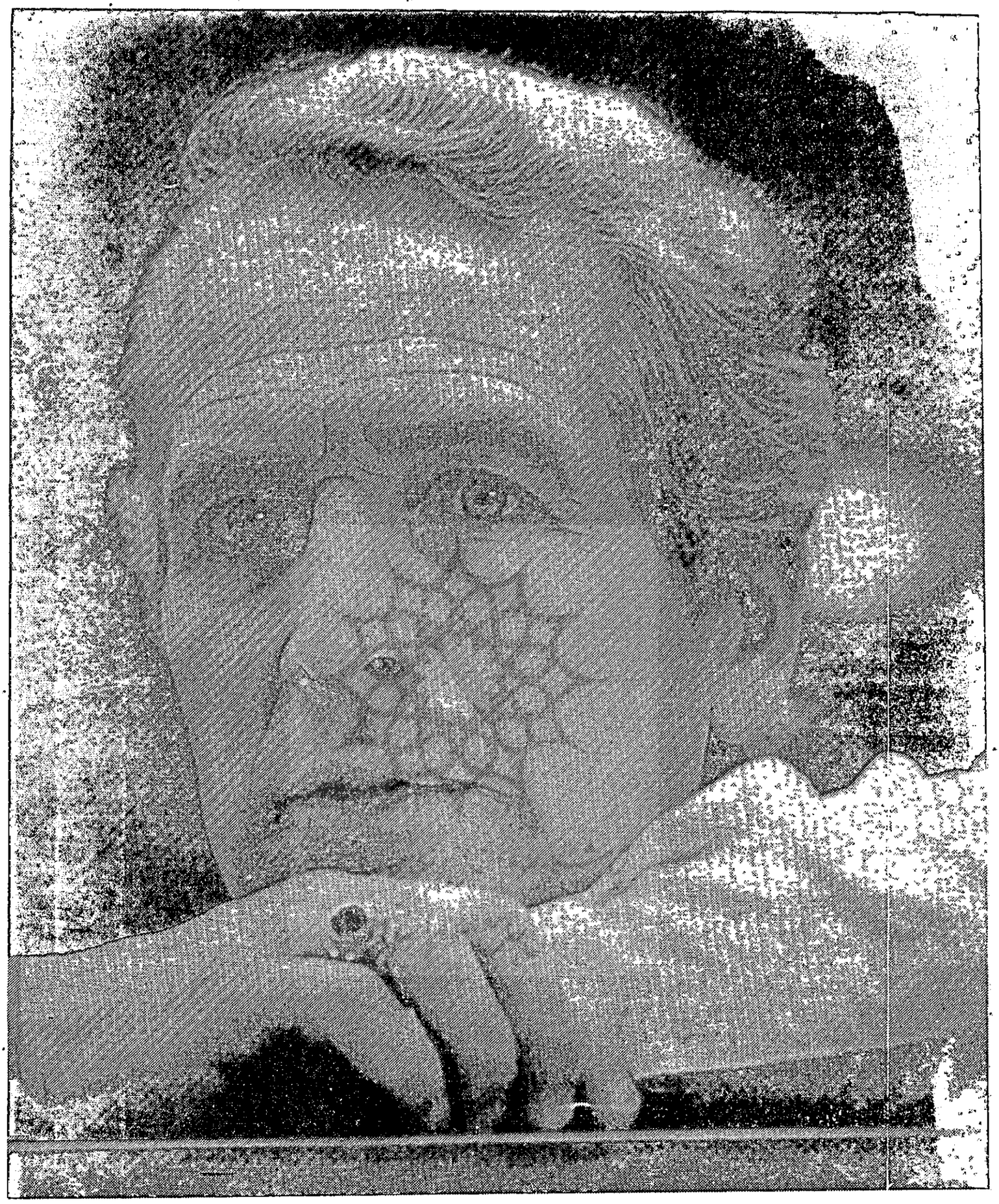


Paul Newman

بازیگری در فیلم و تئاتر

Actoring in Cinema & Theatre

قسمت اول

نوشته: جوزف فون اشترنبرگ(۱)
ترجمه: علی‌حسین قاسمی

دستمزد دریافتی یک بازیگر معیار سنجش ارزش او نیست و چه بسا بازیگران شق و رق که با داد و فریادهای بی‌معنی ـ انگار که یک کیسه پر از قوطی حلبی ـ ثروتی به‌هم زده‌اند.

مدیر: در اینجا روح شما، یا هر اسم دیگری که می‌خواهید رویش بگذارید شکل می‌گیرد. بازیگران به‌آن جسم و جان می‌دهند، بیان و حرکت می‌دهند. پس بگذارید برایتان بگویم که بازیگرهای من چیزهای بهتری هم ارائه داده‌اند، چیزهای خیلی بهتر از این نمایش جگربند شما که اصلاً هم معلوم نیست روی صحنه دوام بیاورد. تازه اگر هم دوام بیاورد، باور کنید مدیون کار بازیگرهای من خواهد بود.

پدر: من به‌خودم اجازه نمی‌دهم با شما مخالفت کنم حضرت آقا، اما این شکنجه است برای ما ـ ما هستیم که هستیم، با همین شکل و شمایلی که داریم ـ آن وقت ببینیم آن قیافه‌های....

مدیر: ناشکیبا سخنش را می‌برد | خدا... خدا! گریم چارهٔ کارهاست، گریم...»

پیراندلو(۲)

برنجزارهای جاوه چنان در خاطرم مانده‌اند که گویی همین دیروز آنجا بوده‌ام. در میانهٔ این زمینهای سرسبز و زیبا که آب به‌آرامی در شیارهایشان جاریست می‌توان جالب‌ترین مترسک‌های روی زمین را برپا ایستاده دید. در هر برنجزار بر پایه‌های مرتفعی از بامبو کلبه‌ای پوشیده با برگ خرما ساخته و رشته‌های درازی با صدها زنگولهٔ کوچک از درون کلبه به‌دورترین گوشه و کنار کشتزار کشیده شده است. هنگامی که پرندگان به‌سراغ برنجها می‌آیند، زن جاوه‌ای با طنین بازدارندهٔ زنگوله‌ها پرندگان را می‌تاراند.

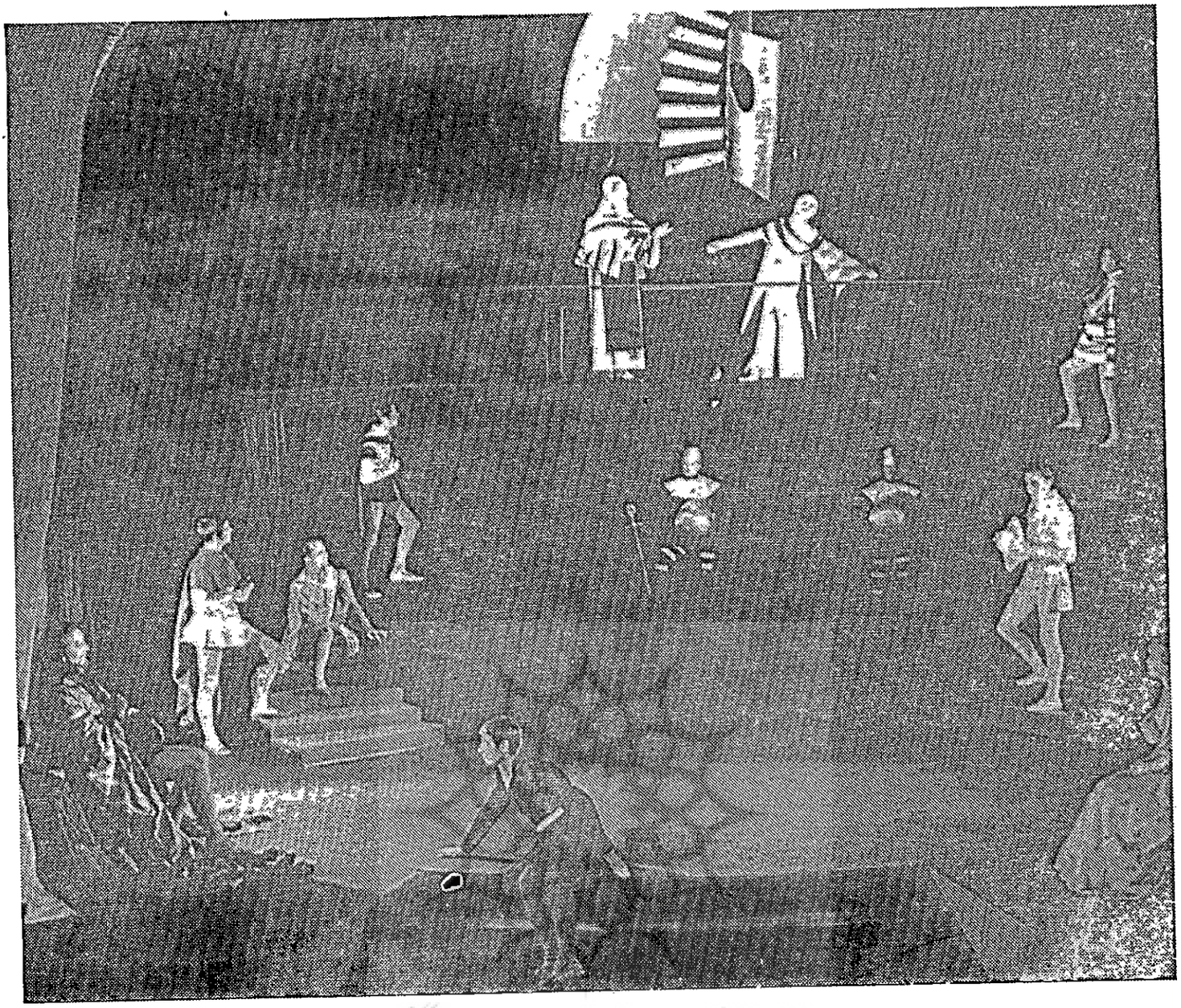
بازیگر نقطهٔ مقابل مترسک است ـ وظیفهٔ او جذب کردن، و ساده‌ترین راه جذب، زیبابودن است. یک بار همسر آرنولد شوئنبرگ با احساسات برانگیخته به‌من گفت: «آیا نمی‌شود آدم بدون اینکه صورتش را پر از چین و چروکهای ناخوشایند کند، به‌فکر فرو رود؟» این کار اگر چه دشوار است، اما شاید چندان هم بی‌پایه نباشد. حتماً لازم نیست شخص به‌تفکر عمیق بپردازد، چه بسا برای یک فرد خوش‌سیما تفکر عمیق زاید باشد. خوشبختانه برای بازیگر «اندیشیدن» در بند قیدهای حاکم بر ظالم و سیمای او نیست.

دخترک آوازخوانی که سوار بر درشکه محلی و آذین‌بندی شده در خیابانهای چین می‌گردد، ایفای نقش آسانی را بر دوش دارد. نقش دخترانی که در قایق‌هایی از گل زندگی می‌کنند آسان‌تر است، زیرا از آنان خواسته نشده آواز بخوانند یا حرکتی بکنند. البته لحظات سرگرم‌کننده همیشه هم در این شکل ساده و ابتدایی ارائه نمی‌شود. زن بزم‌آرای ژاپنی با آن چهرهٔ پودرزده چندین پله بالاتر است و غالباً برای اینکه صورت واقع و لازم به‌فریبندگی و ملاحت به‌خود بدهد باید از هوشمندی و سیمای خوش بهرهٔ کافی برده باشد. تئاتر می‌کوشد از همهٔ این ارزشها سود جوید. به‌بیان کلی، جاذبهٔ بنیادین تئاتر بیش از آنکه روحانی باشد، نفسانی بود، و امروز نیز همانگونه است.

اما فارغ از اینکه مردان یا زنان چقدر زیبا باشند، به‌ندرت راضی می‌شوند تنها به‌نگاه دیگران بسنده کنند، و تئاتر نیز شاهد ترکیب‌های دلنشینی از زیبایی و هوشمندی بوده است. تأثیر زیبایی به‌تنهایی ماندگار نیست و از این رو، به‌دلیل لزوم همراهی عناصر دیگر، صحنهٔ تئاتر محل تجمع افراد بسیاری بوده است که به‌ناگزیر پاره‌ای از اندیشه را با پاره‌ای از زیبایی در هم آمیخته‌اند.

هرچند این موازنه تا امروز تنها به‌نفع ظاهر چشم‌نواز بازیگران سنگینی داشته؛ اما پهلو به‌پهلو با آن، سالخوردگی و زشت‌سیمایی را نیز می‌بینیم، و حال آنکه تلافی این نقصان بدون وجود کیفیات دیگر تحمل‌ناپذیر خواهد بود. سیمای پاشکوهی که غالب افراد سالخورده از آن برخوردارند آشکار می‌کند که صاحب سیما برای زدودن تمام نشانه‌های احساسات پست و کم‌ارزش سخت کوشیده است. حتی هنگامی که بازیگر سیمایی بسیار ناخواستنی دارد با نگاهی دقیق‌تر در خطوط چهره‌اش زمینه‌ای از کیفیات کلاسیک می‌بینیم؛ در زشت‌ترین چهره‌ها برق چشمان نشان از عزم بازیگر در استفادهٔ بی‌رحمانه از نقاب کریه خود برای به‌تصویر کشیدن پست‌ترین غرایز در برابر نگاه نقادانهٔ تماشاچیان دارد.

اذهان تربیت‌شده‌ای که با کلاسیک‌ها آشنایند می‌توانند در یک لحظهٔ کوتاه به‌سالخوردگی یا جوانی تظاهر کنند، شادی و اندوه ناشی از کنترل



دقیق احساسات خود را فرافکنند، و رنج‌های شخصی خود را برای به‌تصویرکشیدن شادی شخصیتی دیگر به‌فراموشی بسپارند. ارتش بزرگی از بازیگران زن و مرد در هر مرکز فرهنگی در کمین نشسته‌اند تا درونی‌ترین اندیشه‌های نمایشنامه‌نویسان ـ که تنها اندکی از جاذبه‌های انسانی برایشان در پردهٔ اسرار مانده است ـ را به‌اجرا درآورند. مگر بازیگر چگونه انسانی است و با آنان که تماشاگرانش به‌حساب می‌آیند چه تفاوتی دارد؟

اساسی‌ترین ویژگی یک بازیگر چیست؟ این که خود را نپوشاند، بلکه آزادانه نشان دهد. تمام چیزهایی که نیروی محرک زندگی ما هستند و ما تمامی تلاشمان را به‌کار می‌گیریم تا آنها را فروپوشانیم، همان‌هایی‌اند که بازیگر باید برای نمایش آنها نهایت تلاشش را به‌عمل آورد. آنچه ما از اقرار به‌آن اکراه داریم، او منتهای کوشش را برای تأکید بر آن عملی می‌کند. برای ما هیچ گنجی آنقدر تاریک نیست که بتوانیم عشق خود را در آنجا پنهان کنیم، و هیچ صحنه‌ای برای او آنقدر روشن نیست که آن عشق را به‌نمایش درآورد. فکر کشتن احساس هراس ما را برمی‌انگیزد، و وجود بازیگر را با لذت فراز معینی ناشی از دردست گرفتن یک دشنه یا تپانچه سرشار می‌کند. مرگ برای ما خوشایند نیست، اما تاکنون هیچ بازیگری را ندیده‌ام که از فکر نمایش دم به‌دم سکرات مرگ لذت نبرده باشد. زندگی او هنگامی آغاز می‌شود که چشمان دیگران او را نشانه می‌رود و هنگامی پایان می‌گیرد که از صحنه بیرون می‌رود. شب که چشمانش را بر هم می‌گذارد در برابر تمجیدها و تملق‌ها و در برابر رؤیای تشویق‌ها و زنده‌بادها از پا افتاده است. او «هو» شدن را بر نادیدن انگاشتن خود از سوی دیگران ترجیح می‌دهد، و زندگی خصوصی‌اش شاید وقفهٔ ناخوشایندی در برنامهٔ رندگیش باشد.

این ویژگی‌ها قرن‌هاست که ـ غالباً با علاقه‌ای اندک ـ در حساب بازیگران به‌ثبت رسیده است. لوشن[۳] در سال ۱۲۲ م. می‌نویسد: لباس پرزرق و برق و نقاشان را از آنان بگیرید،... آنچه برجا می‌ماند مسخره است!» و هازلیت[۴] در ۱۸۱۷: «آن هنگام که تنها خود باشند هیچ نیستند. آنان که جامهٔ اقبال دیگران را بر تن می‌کنند سراپا از گریه‌ها و خنده‌های مسخره ساخته شده‌اند و با کلام سوفلور به‌نهایت شادی یا اندوه می‌رسند: حتی افکارشان نیز از آن خودشان نیست.»

پزشکی را می‌شناختم که تماسهای بسیار با بازیگران داشت و برایم می‌گفت که وقتی جوان بود هربار که برای درمان بازیگری فراخوانده می‌شد، همیشه از یافتن نشانه‌های تنگناترسی (بیماری ترس از فضای تنگ و محصور) در شگفت می‌شد.

تنگناترسی وحشت از محبوس شدن در یک اتاق دربسته است. او این موضوع را برای زیگموند فروید نقل کرده و پرسیده بود چرا همهٔ بازیگران چنین تشویشی دارند. فروید شانه‌های او را گرفته و همچون که یک جوان کم‌خرد، تکانش داده و غریده بود که هرکس دچار تنگناترسی باشد بازیگر می‌شود.

می‌گویند سرهنری ایروینگ (Sir Henry Irving) هنگامی که شنید

بازیگر دیگری قرار است نقش هملت را بازی کند با شگفتی گفت: «پناه بر خدا! از کجا می‌داند که زخمی سخت و جدی بر تن و بدن خود نخواهد زد!» و باید اضافه کنم که تماشاچیان هم گاه صدمهٔ بسیار می‌خورند.

بازیگری به‌معنی از حفظ گفتن متن و پوشیدن لباس مبدل نیست، بلکه بازسازی روشن اندیشه‌هایی است که سبب آن کردارها و گفتارها شده‌اند؛ و این کار آسان نیست. بازیگر در دقیق‌ترین معنای آن تنها یک بیانگر یا ناقل

ایده‌ها و افکار نشأت گرفته از وجود دیگران نیست، بلکه خود (گرچه با غلبه بر دشواری‌هایی چند) یک هنرمند خوب و خلاق است. او افزارمندی است که کلام نمایشنامه‌نویس و رهنمودهای کارگردان را از آنان می‌گیرد و این دو را با همهٔ عناصر پیچیده‌ای که در سرشت خویش دارد درمی‌آمیزد تا صدای رسایی باشد برای افکار الهام‌بخش، با اثری چنان نیرومند که شخص را با معنی حتی ساده‌ترین واژه‌ها تحت تأثیر بگیرد. او وظیفه دارد تمامی تلاش خود را به‌کار بندد تا پیوند عقل و احساس را از هم بگسلد و دیگربار آن دو را در وضعیتی بسامان به‌هم بپیوندد.

همچنین بازیگر می‌تواند عالی‌ترین احساسات را دستمایه کرده، به‌مضحکه‌ای بدل سازد، و می‌تواند آنچه را اساساً پوچ و واهی است به‌کار گرفته، پرتو روشنی و وضوح بر گنگ‌ترین مسائل بیفکند. او قادر است به‌جای تاریکی، بینشی روشن ـ به‌گونهٔ درخشش آذرخشی که محتویات تاریک‌ترین شب‌ها را می‌نمایاند ـ به‌ما بدهد. می‌تواند خطا را در زشت‌ترین چهره‌اش برایمان تصویر کند و می‌تواند هر هوس شیطانی را با تجسم جانورخویی خطاکار و سرگذشت زجرآلودهٔ او تطهیر کند. او احساسات و هیجانات نفس‌گیر را ارائه می‌دهد که در ما نیز همان کیفیت را بازمی‌آفرینند. او می‌تواند اندیشهٔ ما را با جسم خود همراه سازد، و با فروافتادن پرده آن را صحیح و سالم به‌ما بازگرداند.

او ما را وامی‌دارد که به‌حماقت انسان بخندیم، و هرچند ترجیح می‌دهیم خود را در آن هیئت تازه بازنشناسیم، اما همیشه همانندی‌هایی را که با یکی از اطرافیان و آشنایان داریم دریابیم. با اوست که بر سر زورمندترین شاهان بانگ می‌زنیم و به‌یک دلقک ارج می‌گذاریم. او می‌تواند کریه‌ترین خصلت‌ها را در پوششی فریبنده، و افسونگر، گیرا و دلکش بنمایاند و عواطف ظریفی را دستمایه کرده، پوچ و بی‌معنا جلوه‌اش دهد.

آنها که گاهی در زیر برف و باران منتظر می‌مانند تا بازیگر خسته‌ای را، آنگاه که بدون رنگ و تزیینات شتابان از در پشت صحنه بیرون می‌آید ببینند، شاید بدانند یا ندانند که این موجود ازنفس افتاده چنان نیرویی صرف کرده که برای گذشتن از دریای مانش کفایت می‌کرد. اما جمعی از علاقه‌مندان حس کرده‌اند که چالش با ذهن و اعصاب همچون چیرگی بر عناصر مادی، عملی قهرمانانه است و از همین رو بازیگر را کیلومترها بر دوش گرفته و به‌خانه‌اش رسانده‌اند، همان کاری که با گاوبازان به‌هنگام موفقیت در ابراز مهارت‌ها و شجاعتشان می‌کنند. اما گاو دیوانه را می‌توان به‌چشم دید، ولی درک دشواری‌های کار بازیگر چندان ساده نیست.

خود زندگی غالباً جز دلسردی، خُردی، و بیم چیز چندانی به‌ما نمی‌آموزد، و ما سپاسگزار آنانی هستیم که یادآور ایده‌آل‌ها، الهام‌بخش دلاوری، و ارزانیگر نیروی تازه و نویافته به‌ما هستند. به‌قدرت بازیگر است که با عزم غلبه بر بیمناکی‌ها قدم از سالن تئاتر بیرون می‌گذاریم، و اوست که چنتهٔ دردسرهایمان را چنان خالی می‌کند که گویی تازه قدم به‌این جهان گذاشته‌ایم. بازیگر چشمان ما را به‌زیبایی آنچه هرروزه می‌دیدیم و تا امروز زشت می‌پنداشتیم می‌گشاید. به‌قدرت اوست که می‌پنداریم تاکنون به‌واقع هیچ موجود انسانی ندیده‌ایم، و هم به‌قدرت اوست که می‌اندیشیم ابداً میل به‌دیدن انسان دیگری نداریم.

برخی از ما بر این نظریم که تمامی دنیا صحنه‌ای است با ورودی‌ها و خروجی‌های گوناگون، اما در اینجا من خود را به‌زن یا مردی محدود می‌کنم که او را به‌پیشهٔ بازیگری می‌شناسند و گاه با کیسه‌های زر ـ و بیشتر با سکه‌های مسین ـ دستمزدش را دریافت می‌دارد. دستمزد دریافتی یک بازیگر معیار سنجش ارزش او نیست و چه بسا بازیگران شق و رق که با داد و فریادهای بی‌معنی ـ انگار که یک کیسه پر از قوطی حلبی ـ ثروتی به‌هم زده‌اند. پرداختن به‌شیوهٔ کسب ثروت خود مجالی دیگر می‌طلبد. اگر قرار بود درآمد، معیار ارزش و کیفیت باشد، ششلول‌بندها و تپانچه‌کش‌ها در شمار بزرگترین بازیگران به‌شمار می‌آمدند. اما یکی از تکان‌دهنده‌ترین فجایع در حرفه ما هنگامی روی داد که هفته‌ای ده‌هزار دلار به‌بازیگری

پرداخت شد تا ابداً بازی نکند.

بازیگران خوب و بد بسیاری را می‌شناسم و در خوب‌ها غالباً رفتارهای نکوهیدهٔ فراوان، و در بدترین آن‌ها ویژگی‌های پسندیده‌ای دیده‌ام. اعتقاد ندارم که بازیگران با دیگران تفاوت بنیادینی داشته باشند که باعث شود همگی به‌صحنه راه یابند، یا همگی همچنان بازیگر بمانند. من معتقدم که آنان بیش از دیگران به‌دنبال نمایش خویش‌اند، و نوعی از فقدان خودبینی آنان را به‌جلب تشویق و تمجید دیگران می‌کشاند. این رفتار نیز همچون رفتارهای دیگران بنیادی همگون دارد، بنیادی که باید آن را در نخستین سال‌های زندگی جست.

از آنجا که نمی‌توانم از بازیگران بزرگی که پیش از دوران من بوده‌اند بگویم توجه خود را باید بر آنانی متمرکز کنم که خود دیده‌ام. سارا برنارد (Sarah Bernhardt) را هم بر صحنه و هم در فیلم ـ ولی تنها هنگامی که پیر و زمینگیر شده بود ـ دیده‌ام، و همهٔ کسانی را که پس از او به‌بزرگی آوازه‌ای یافتند. و مگر نه‌اینکه همیشه تحت تأثیر قرار گرفتم؟ بسیاری از بازیگران کم‌آوازه‌تر بر روی صحنه در صدها گوشهٔ دنیا مرا تکان دادند و برانگیختند. اما ـ اگر نه هیچ ـ به‌ندرت بازیگری در فیلم بود که مرا برانگیخته یا تکان داده باشد، هرچند تحت تأثیر خود فیلم قرار گرفته باشم.

این امر دلیل فنی بسیار مهمی دارد: در تئاتر بازیگر به‌صحنه درروی مخاطبان خود فرستاده می‌شود و هرچند تمام جزئیات برایش ترسیم شده باشد، همینکه در برابر ردیف چراغهای جلوی صحنه قرار گرفت، خود اوست که باید با تماشاچیان ارتباط برقرار کند و حرکت و اندیشه را استمرار دهد: سرنوشت اجرای او در دستان خود اوست.

او واکنش تماشاچیان را به‌روشنی می‌سنجد ـ یا دست کم این که به‌سادگی نمی‌تواند بروز این واکنش‌ها را نادیده بگیرد. بلاهت خواهد بود اگر بر این واقعیت که لطیفه‌اش واکنشی برنینگیخته یا یک حرکت اغراق‌آمیز با پوزخند تماشاچیان روبرو شده چشم ببندد. (امکان موفقیت ابلهان را نیز یکسره نفی نمی‌کنم.) او فرمانروای اندام خویش است و بی‌هیچ تردید می‌داند که از کدام سو چشم به‌او دوخته‌اند، و خود او نیز هرآنچه را که می‌اندیشد و حس می‌کند تقویت کرده، به‌تماشاچیان می‌رساند.

در فیلم وضعیت اینگونه نیست. بازیگر فیلم چنان محبوب و چهرآشناست که در بمبئی[۵] نیز همچون در میلواکی[۶] مورد ستایش تماشاچیان است و به‌عکس بازیگر صحنه در یک زمان در هر دو شهر ظاهر می‌شود، و انجام این کار تنها به‌تکثیر فسخ محدود نمی‌شود، بلکه علاوه بر توزیع گستردهٔ تصویر بازیگر همچون عروسکهای پرفروش، این عروسک‌ها را سخنگو و متحرک می‌نمایانند و از این نظر به‌بازی درآوردن یک کودک یک کوسه، یک اسب یا یک بازیگر بزرگ تفاوتی با هم ندارند. درواقع حتی ساده‌تر است، زیرا مقاومت آن‌ها کمتر است. اما چه بچه، حیوان، یا بازیگر، همگی با چنان بینش و فراستی به‌بازی گرفته می‌شوند که به‌روشنی آشکار است. در فیلم کارتون، هنگامی که اردکی دم تکان می‌دهد و دست به‌کار می‌شود تماشاچی بلافاصله می‌فهمد که کسی در پشت صحنه آن اردک را به‌صدا و حرکت درآورده است. عروسکی که عروسک‌گردان به‌بازی درمی‌آورد اگرچه به‌عنوان یک موجود هوشمند پذیرفته می‌شود، اما تماشاچی لحظه‌ای هم در ساختگی بودن آن تردید نمی‌کند، هرچند که این امر اهمیتی هم برایش نداشته باشد. ولی هنگامی که بازیگر فیلم، با مهارتی بسیار بیشتر از یک اردک یا عروسک، دست به‌کار بازی می‌شود به‌عنوان یک انسان مختار و اندیشمند حتی از سوی بهترین منتقدین مورد قضاوت، تشویق و تقبیح قرار می‌گیرد. اما واقع امر اینگونه نیست. بازیگران معمولاً به‌اجرایی کشانده می‌شوند که چندان بی‌شباهت به‌شیوهٔ کار والت دیزنی یا ادگار برگن نیست.

در کار فیلم با مجموعهٔ بزرگی از بازیگران با انواع استعداد و وضع و ظاهر روبروییم، اما این مجموعه به‌خودی خود همچون عروسکی که هنوز بر دامن عروسک‌گردان جای نگرفته و رشته‌های متصل به‌سرو دست و آرواره‌اش به‌حرکت درنیامده، از خود توانی ندارد. شک دارم در اینکه کسان بسیاری باشند که علاقهٔ جدی به‌مکانیزم عروسک‌گردانی داشته باشند و احتمالاً کسی هم به‌رشته‌هایی که ستارگان سینمای دوران ما را به‌حرکت می‌آورد، توجهی ندارد. با این حال من می‌خواهم دربارهٔ این رشته‌ها بحث کنم. رشته‌هایی که هرچند بسیار درهم پیچیده‌اند، عدهٔ بسیاری آن‌ها را در دست دارند و از هر سو می‌کشند، و پس از انجام حرکات زحمت بسیاری صرف پنهان داشتن آن‌ها می‌شود.

نمی‌خواهم بگویم که نتیجه همیشه دلخواه است، اما بازیگر صحنه این امکان را دارد که مطلب دلخواه خود را انتخاب کند و بی‌هیچ تحریف در مقصود، مستقیماً در برابر تماشاچیان ظاهر شود. اما این کار در فیلم ناممکن

است: در اینجا با یک دستگاه پیچیده، عصاره‌ای از بازیگر بیرون کشیده می‌شود که خود او هیچ کنترلی بر آن ندارد. بسا بازیگری که به‌نسبت امتیازات فردی، از دیگری برتر باشد، اما اعتبار نهایی او در اختیار دست‌اندرکارانی است که با حک و اصلاحاتی ـ که اگر از سخاوت و خیرخواهی انجام گیرد ـ موجب پیشرفت او یا ـ اگر از سر بی‌میلی و اکراه صورت پذیرد ـ باعث کنار گذاشته شدن او می‌شوند.

هنرمندان پاریس عبارتی از سزان[۷] را بسیار بر زبان می‌آورند: "Le bon Dieu est dansle détail"[۸] شاید این پرداختن به‌جزئیات آن هم در جایی که جزئیات مورد علاقهٔ کسی نیست توجیهی برای کار من باشد، ولی هرچه بیشتر به‌دشواری‌های هنرمند می‌اندیشم شباهت کمتری با دشواری‌های کار بازیگر درمیان می‌بینم.

هرچند بازیگر فیلم و تئاتر با هم جابجایی‌پذیرند، و حتی گاه همزمان در هر دو محیط فعال‌اند، اما چند تفاوت کلی را در کار آن دو می‌توان مشاهده کرد: در صحنهٔ فیلم، برخلاف تئاتر، بازیگر به‌ندرت می‌داند تماشاچی کجا قرار است بنشیند و معمولاً اهمیتی هم به‌این موضوع نمی‌دهد. غالباً سه دوربین از سه جهت متفاوت رو به‌او نشانه رفته‌اند. (در کمال شگفتی) متوجه دوربینی در ارتفاع سه‌متری و دوربین دیگری در روی زمین، هریک در جهتی مخالف دیگری می‌شود که همزمان حرکات او را ضبط می‌کنند. درصورت گفتگو با متصدی دوربین شاید بفهمد چه قسمتهایی از هیکل او در تصویر گرفته می‌شود. اما خودش هرگز نمی‌تواند مشخص کند آیا نمای او نزدیک است یا تصویر تمام قد او از دریچهٔ دوربین دیده می‌شود، زیرا عامل تعیین‌کننده نه فاصلهٔ او از دوربین، بلکه فاصله کانونی لنزهای مورداستفاده است. چهرهٔ او چنان بزرگ می‌شود که ترکیب آن را دیگر به‌راحتی نمی‌توان دریافت. با یک نور نابجا بینی‌اش حالت یک بادمجان درهم تابیده می‌یابد. یا حالت چشمانش یکسره محو می‌شود (و این معمولاً اقبالی است که به‌بازیگر رو می‌آورد). هرچند بازیگر در حالت معمول خوش‌ظاهرتر از آنچه هست به‌جلوه درمی‌آید، استفادهٔ نادرست از یک لنز یا جاگذاری دوربین در یک زاویهٔ نابجا چه بسا تأثیری را باعث شود که از اختیار بازیگر بیرون است.

صدای او درگذر از دستگاه صدا چنان تغییر می‌کند که نمی‌توان آن را بازشناخت (و متاسفانه معمولاً فقط بازسازی می‌شود) و چون میکروفن روبه‌سویی کار گذاشته شده که نباید به‌آن سو برگردد، صدایش به‌گوش نمی‌رسد.

برهم انباشتن احساسات یا تداوم اندیشه برای بازیگر فیلم ـ اگر نگوییم ناممکن ـ بسیار دشوار است، حال آنکه تکنیک فیلمسازی چنان است که گاه بازیگر باید سه ماه بعد از تولید صحنهٔ خیابان: از خیابان وارد خانه شود، درحالی که این دو صحنه بر پردهٔ سینما بدون فاصله و پشت سر هم به‌نمایش درمی‌آید. روند تولید فیلم گاه ایجاب می‌کند که صحنهٔ خیابان در ششم اکتبر و صحنهٔ خانه در پنجم ژانویهٔ سال بعد فیلمبرداری شود. (این ترتیب دقیق را برنامه می‌گویند.) بازیگر غیرعادی‌ترین مشکلات را در یادآوری شکل گره کراوات سه‌ماه پیش خود دارد، بدون اینکه از او بخواهند در آنچه بدان می‌اندیشد یا در احساسی که دارد دقیق باشد. یادداشت‌ها و طرح‌های مربوط به‌خصوصیات و رنگ کراوات کمک اندکی به‌او می‌کند.

حتی اگر نابغه باشد و حافظهٔ خدادادهٔ نیرومندی داشته باشد، باز هم تحت تأثیر نیرومند راهنماییهایی است که از جانب هرکس ـ کسی که دوروبرش باشد و بتواند متقاعدش کند ـ به‌او داده می‌شود. پذیرفتنی‌ترین سخنان معمولاً از دهان مسئول وسایل صحنه، منشی صحنه، دستیار او، یا کسی که فاصلهٔ صورت او را تا دوربین اندازه می‌گیرد بیرون می‌آید.

غالباً از من پرسیده‌اند که گسست کار در ساخت فیلم چه ضرورتی دارد؟ چرا نمی‌توان فیلم را یکسره برداشت، طوری که بازیگر مضطرب دقیقاً بداند قرار است چکار کند؟ سوای این که به‌ندرت فضای کافی برای برپا کردن فوری تمامی صحنه‌ها، یا به‌سخن دیگر برای ساختن نمایی از خیابان به‌منظور وصل به‌خانه‌ای که بازیگر باید وارد آن شود موجود است، ساخت یک فیلم از چهار هفته تا شش ماه وقت می‌گیرد. نمایش یک کار تمام شده معمولاً یک ساعت و نیم زمان می‌برد. در این اختلاف بین مدت زمان ساخت و نمایش فیلم می‌توان دلیلی برای ساختن گسستهٔ آن یافت. ساختن صحنه‌ها، نورپردازی و تعیین محل دوربین، و آموزش بازیگران ـ هرچند این مورد از سوی معدودی از کارگردانان کار بیهوده‌ای انگاشته می‌شود ـ همگی وقتگیر است.

فیلم که اکنون دیگر وسیلهٔ ارتباطی تازه‌ای نیست افراد بیشماری را به‌خود جذب کرده است که کوشیده‌اند راههای بهتری برای دستیابی به‌نتایج مفید بیابند، و پیوستگی حرکات بسیار دشوار ارزیابی شده است. به‌بازیگر فیلم نیز، همچون بازیگر تئاتر، گفته می‌شود چکار کند، اما در اینجا از تمرین با لباس در برابر تماشاچیان، یا خلاصه رهنمودهای نهایی خبری نیست. تنها پس از انجام کار همه‌چیز معلوم می‌شود ـ و آن وقت هم کار از کار گذشته است.

فیلم نه با پایان گرفتن کار بازیگر، بلکه با یک قیچی است که به‌انجام می‌رسد. این قیچی به‌دست کسی به‌کار می‌افتد که درکی اندک (و معمولاً نزدیک به‌هیچ) از آنچه در اصل داستان فیلم موردنظر بوده دارد و چه بسا ارزشمندترین کلام بازیگر را به‌دور می‌ریزد یا مؤثرترین حالات او را قیچی می‌کند. این متصدی پس ازمرگ که برشکار نامیده می‌شود به‌معنای واقعی کلمه کلام و چهرهٔ بازیگر را قیچی می‌کند. او می‌تواند فردی الکن را به‌تندگویی وادارد و از یک کندذهن، یک تیزهوش بسازد. عکس این کار هم از او برمی‌آید و اغلب در این کارها تردیدی به‌خود راه نمی‌دهد. او می‌تواند سرعت و آهنگ گام‌های بازیگر و نیت او را تغییر دهد؛ می‌تواند قسمت‌هایی از بازی را که بازیگر ـ چون در فکر ناهار بوده ـ تمرکز حواس نداشته حفظ کند و حالتی را که بازیگر انرژی بسیار برایش صرف کرده یا عبارتی را که گمان می‌کرده از او بازیگری جاودانه خواهد ساخت با یک حرکت ساده و سریع قیچی دور بریزد.

او می‌تواند تکه‌هایی را حفظ کند که در آن دستها و پاها مثل یک تکه گوشت به‌نظر می‌آید (تحریف روانی از تغییرشکل فیزیکی مسخره‌تر است) و می‌تواند بی‌قیدترین زن دنیا را با حفظ برداشتهای مربوط به‌همان تکه‌هایی از اندام او که در پی پوشاندنشان بوده، به‌متانت منتسب کند.

علاوه بر برشکار، هرکس که احتمالاً با فیلم تماسی داشته باشد، حتی سینماداری که قرار است آن را نمایش دهد، طرحها و غالباً قدرت تغییر فیلم را دارد. درواقع اگر هرکس اجازه می‌یافت استعداد خود را در راه بهبود فیلم عملی کند، چیزی جز عنوان از فیلم باقی نمی‌ماند، که آن هم معمولاً تا شب پیش از نمایش فیلم مورد بحث همگانی است.

دنباله دارد.

پی‌نوشت‌ها:

1- Josef Von Sternberg

۲ـ Luigi Pirandello (۱۹۳۶ـ۱۸۶۷) نمایشنامه‌نویس و رمان‌نویس ایتالیایی.

۳ـ Lucian هجونویس قرن دوم یونان، متولد سوریه.

۴ـ William Hazlitt (۱۸۳۰ـ۱۷۷۸) نویسندهٔ انگلیسی.

۵ـ پایتخت ایالتی در هند.

۶ـ شهر و بندری در آمریکا.

۷ـ Paul Cezanne (۱۹۰۶ـ۱۸۳۹) نقاش فرانسوی.

۸ـ